

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

HELENA MACEDO RIBAS

ENTRE PAIXÕES E VIRTUDES: A LÍRICA AMOROSA DOS GOLIARDOS  
PRESENTE NO *CARMINA BURANA* – SÉCULOS XII-XIII

CURITIBA

2018

HELENA MACEDO RIBAS

ENTRE PAIXÕES E VIRTUDES: A LÍRICA AMOROSA DOS GOLIARDOS  
PRESENTE NO *CARMINA BURANA* – SÉCULOS XII-XIII

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós - Graduação em História, setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Fátima Regina Fernandes.

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE  
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COM OS DADOS FORNECIDOS PELA AUTORA  
Bibliotecária: Rita de Cássia Alves de Souza – CRB9/816

Ribas, Helena Macedo

Entre paixões e virtudes: a lírica amorosa dos goliardos presente  
no *Carmina Burana* – séculos XII-XIII / Helena Macedo Ribas. –  
Curitiba, 2018.

154 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de  
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Regina Fernandes.

1. Cantatas profanas. 2. Poesia latina medieval e moderna. 3.  
Goliardos – Canções e música. I. Título. II. Universidade Federal do  
Paraná.

CDD 874.03

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **HELENA MACEDO RIBAS**, intitulada: **ENTRE PAIXÕES E VIRTUDES: A LÍRICA AMOROSA DOS GOLIARDOS PRESENTE NO CARMINA BURANA, SÉCULOS XII-XIII**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 23 de Maio de 2018.

  
RENAN FRIGHETTO(UFPR)  
(Presidente da Banca Examinadora)

  
CARLOS EDUARDO ZLATIC(UFPR)

  
MARCELLA LOPES GUIMARÃES(UFPR)



Dedico esta dissertação à minha família.

## **AGRADECIMENTOS**

Durante o desenvolvimento deste trabalho, muitas pessoas foram importantes. Primeiro, agradeço a CAPES, cujo respaldo foi fundamental e imprescindível para que minha dedicação a esta pesquisa fosse integral; Segundo, a minha família, cujo apoio emocional e presença constante foram um conforto nas horas difíceis. Agradeço também a minha orientadora, Professora Fátima Regina Fernandes, por embarcar nessa jornada comigo e oferecer conselhos que foram fundamentais em diversos pontos desse trabalho, bem como por ser uma inspiração para mim enquanto historiadora e pesquisadora. Também agradeço aos meus queridos amigos e amigas que dividiram comigo tantos momentos nessa jornada: Willian, Anne, Paula, Luan, Fabiane, Francielle, Bruno, Brenda. Também agradeço aos professores e colegas do programa de pós graduação e os colegas do NEMED.

Non est crimen amor, quia, si scelus esset amare,  
*O amor não é um crime, pois, se amar fosse um delito,*  
Nollet amore Deus etiam divina ligare.  
*Deus não teria querido misturar com o amor as coisas divinas.*  
(Anônimo. *Carmina Burana*, canção 121a)

## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo propor a exploração da lírica amorosa goliárdica, presentes no cancionero conhecido como *Carmina Burana* e datado do século XIII, que contém as canções compostas pelo grupo de estudantes vagantes que ficou conhecido como Goliardos na cristandade latina medieval. A partir das canções amorosas pretendemos explorar a representação da sociedade e das experiências de vida dos Goliardos, bem como explorar as intertextualidades com diversas formas líricas presentes nessas sociedades. A partir da perspectiva da história cultural e da metodologia proposta por Paul Zumthor e Luiz Antonio de Villena, que concerne na busca pela oralidade e pela experiência dentro da poesia medieval. Nosso objetivo foi compreender a forma como os Goliardos representavam em suas canções as relações e experiências que viviam e de que forma as transmitiam pela via de uma lírica única e específica bem como seu lugar dentro de uma lírica amorosa medieval vasta e heterogênea. Mais precisamente, buscou-se entender a forma como os Goliardos representavam as mulheres, partindo de um recorte documental de canções que possuem voz ativa feminina, e de que maneiras essa representação se aproxima ou se afasta das visões acerca das mulheres presentes em outras líricas amorosas e também das visões propagadas pela Igreja, enquanto instituição que propunha uma regulação dos comportamentos. Concluiu-se que a lírica goliárdica apresenta outra visão sobre as mulheres que difere daquela perpetrada pelos textos oficiais e manuais de comportamento medievais, representando em suas canções diversas figuras femininas que mostram a heterogeneidade das vivências das pessoas nas cidades medievais, figuras estas que, costuradas às experiências dos poetas expressas em suas canções, nos permitem um vislumbre das dinâmicas dessa sociedade.

PALAVRAS – CHAVE: Goliardos. *Carmina Burana*. Poesia medieval.



## ABSTRACT

The present dissertation aims to propose the exploration of the goliardic love-lyric, present in the songbook known as *Carmina Burana* and dating from the thirteenth century, which contains the songs composed by the group of vagrant students that became known as Goliards in medieval Latin Christendom. From the love songs we intend to explore the representation of the society and the life experiences of the Goliards, as well as to explore the intertextualities with various lyrical forms present in these societies. From the perspective of the cultural history and methodology proposed by Paul Zumthor and Luiz Antonio de Villena, which concerns the search for orality and experience within medieval poetry. Our goal was to understand how the Goliards represented in their songs the relationships and experiences they lived and how they transmitted them via a unique and specific lyric as well as its place within a vast and heterogeneous medieval love lyrical. More precisely, the aim was to understand how the Goliards represented women, starting with a documentary cut of songs that have an active female voice, and in what ways this representation approaches or departs from visions about women present in other amorous lyrics and also of the visions propagated by the Church, as an institution that proposed a regulation of the behaviors. It was concluded that goliardic lyric presents another vision on the women that differs from that perpetrated by the official texts and medieval manuals of behavior, representing in their songs several feminine figures that show the heterogeneity of the experiences of the people in the medieval cities, figures that, sewn to the experiences of the poets expressed in their songs, allow us a glimpse of the dynamics of that society.

KEYWORDS: Goliards. *Carmina Burana*. Medieval Poetry.

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2.</b>	<b>CAPÍTULO 1 – A LÍRICA AMOROSA GOLIÁRDICA .....</b>	<b>17</b>
2.1.	GOLIARDOS.....	26
2.2.	TRÊS FORMAS DE LÍRICA AMOROSA.....	30
2.3.	MODELO LÍRICO GOLIÁRDICO.....	42
2.4.	RUPTURAS DO MODELO .....	54
<b>3.</b>	<b>CAPÍTULO 2 – A MULHER NA IDADE MÉDIA: DISCURSOS E PRÁTICAS .....</b>	<b>64</b>
3.1.	A MULHER NOS DISCURSOS OFICIAIS .....	64
3.2.	A MULHER NO COTIDIANO .....	77
<b>4.</b>	<b>CAPÍTULO 3 – A MULHER NA LÍRICA GOLIÁRDICA.....</b>	<b>86</b>
4.1.	DIVINDADES E VIRTUDES PERSONIFICADAS, PERSONAGENS HISTÓRICAS.....	87
4.2.	INTERAÇÕES ENTRE O EU LÍRICO MASCULINO E UMA MULHER.....	99
4.3.	INTERAÇÕES ENTRE MULHERES.....	111
4.4.	LAMENTOS FEMININOS.....	122
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>126</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>132</b>
<b>6.</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>135</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por tema principal o estudo da lírica amorosa goliárdica, presente no cancionero conhecido como *Carmina Burana*, datado do século XIII, com o objetivo de, por meio da poesia, compreender as formas como esta representa a vivência dos Goliardos, grupo a quem a composição é atribuída, bem como as maneiras como esses poetas representam a figura feminina e a posição e importância desse grupo na sociedade citadina medieval.

Os Goliardos são indivíduos cercados de mistérios. Estudantes universitários, habitantes das cidades, vagantes e frequentadores de tabernas, esses personagens aparecem em um contexto de intensas transformações na cristandade, com o crescimento das cidades, da circulação de pessoas, do comércio, além de um contexto político de centralização do poder e de mudanças em aspectos ideológicos e morais. Além dos cancioneros que contêm suas canções, somente ouvimos falar deles através de seus inimigos, sejam homens da Igreja ou não, que os viam como ameaças por conta de seu modo de vida desregrado e sua poesia crítica e satírica.<sup>1</sup>

Segundo Villena, os Goliardos são “la primera ruptura evidente del orden social que los muestra la Edad Media”<sup>2</sup>; fruto de um contexto de transformações que a sociedade medieval estava enfrentando, e demonstrando sua insatisfação com a moral vigente ao se posicionar contra valores que precisavam ser questionados, como a conduta corrupta dos eclesiásticos, por exemplo. É necessário aqui expor a diferenciação que o autor faz entre dois tipos de Goliardos, que influencia diretamente no teor das canções que compõem que é a separação entre os Goliardos ditos *genuínos*, que levavam uma vida errante, tabernária, prezando a experiência de uma vida repleta de excessos, sendo estas as características de uma vida plenamente goliárdica, vistos como vagabundos e boêmios, cujos dois exemplos principais são Hugo de Orleans e o Archipoeta de Colônia. Estes escrevem canções, sobretudo amorosas e tabernárias, exaltando as belezas da vida, da primavera, ou narrando as experiências dos jogos ou das bebedeiras. O Segundo tipo são os Goliardos *das letras*, que não levavam esta vida afogueada no vinho, mas que mantinham o espírito contestador, ainda que um pouco mais sério (com sátiras mais ácidas e menos sutis), que tem por grande expoente

---

<sup>1</sup> LE GOFF, J. **Os intelectuais da Idade Média**. Lisboa: Gradiva, 1984. P. 28-29.

<sup>2</sup>VILLENA, L. A. de. **Dados, amor y clérigos**: El mundo de los Goliardos em la Edad Media europea. Sevilla: Renacimiento, 2010. p. 52.

Gaultier (Walther, nos estudos ingleses e alemães, e Gualtero, nos estudos ibéricos) de Chatillôn, conhecido por suas críticas ferrenhas a alguns bispos franceses. Para Villena, “El goliardismo es la primera grán rebelión del Occidente contra sus mismos excesos espirituales”.<sup>3</sup>

Sua poesia está contida em quatro manuscritos diferentes. Segundo o que nos aponta Juan Estevez Sola<sup>4</sup>, o primeiro é o *Carmina Cantabrigensia*, datado do século XI e encontrado na Universidade de Cambridge na Inglaterra; o segundo é o *Carmina Arundeliana*, encontrado em um mosteiro em Arundel, também na Inglaterra e também datado do século XI. Em seguida temos o *Carmina Rivipullensia*, manuscrito do século XII preservado no mosteiro de Santa Maria de Ripoll, atual Catalunha, e por fim o *Carmina Burana*, datado do século XIII e encontrado no mosteiro de São Bento em Beuern, Baviera. Este último ganhou notoriedade após a adaptação e musicalização de algumas peças feita pelo maestro alemão Carl Orff em 1936, e é também o maior cancionero não religioso da Cristandade Latina, contando com mais de duzentas composições.

Dentro do *Carmina Burana* existe uma divisão temática bastante proeminente, reproduzida por seus editores, e que consiste em três grupos: canções satírico-morais (1 a 55), que tratam de temas como a simonia e a crítica à autoridade eclesiástica e laica, como também de temas como o dinheiro, o acaso, etc; canções amorosas (56 a 186), que são nosso tema principal e que tratam da primavera e dos sofrimentos de amor de diversas formas; por fim, as canções lúdico-tabernárias (187 a 226) que tratam dos temas do jogo, do vinho e da taberna.<sup>5</sup>

Desde a descoberta do *Carmina Burana*, o códice mais extenso, em 1803<sup>6</sup>, houve diversos estudos por parte de filólogos e críticos literários que buscaram, antes de tudo, traduzir as canções, e é o caso de uma tradição alemã representada por Hilka e Schumman, os primeiros editores do códice completo<sup>7</sup>, cujo trabalho até hoje é considerado por muitos estudiosos como a principal referência. As dificuldades impostas pela língua e pela complexidade das canções, bem como os mistérios cercando a identidade e localização dos Goliardos no espaço da Cristandade fez com que poucos

<sup>3</sup> Idem, p. 53.

<sup>4</sup> SOLA, J. E. **Carmina Burana**: Antología. Madrid: Alianza Editorial, 2006. P. 10.

<sup>5</sup> As numerações das canções seguem a edição de Hilka e schumman. HILKA, A. e SCHUMMANN, O. **Carmina Burana**: Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe. München, DTV Klassik, 1979.

<sup>6</sup> SOLA, J. E. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>7</sup> Ainda que existam algumas antologias anteriores, também produzidas por especialistas alemães, como J.A.Schmeller. Ibidem.

especialistas se debruçassem sobre essas fontes. Ainda assim, podemos citar, de uma tradição em língua inglesa proveniente dos anos de 1950-1960, Peter Dronke<sup>8</sup>, Frederic Raby<sup>9</sup> e Joseph Szoverffy<sup>10</sup>, que em seus estudos sobre a lírica latina e vernácula medieval trataram sobre os Goliardos e suas canções, de forma descritiva e informativa, permanecendo relevantes até os dias atuais por conta do imenso trabalho de recolha, organização e cotejamento de toda uma tradição literária medieval com a qual nossos personagens certamente mantiveram contato e da qual fizeram parte.

Na década de 1970 vimos surgir um interesse pelo *Carmina Burana* e pelos Goliardos em solo espanhol, e de lá se originam uma série de especialistas que continuam a tratar do tema, ainda que as visões sobre esses estudantes vagantes tenham se transformado com as décadas. Podemos dizer que existem duas vias de interpretação do movimento goliárdico expressas por essa tradição espanhola, iniciada por latinistas como Luiz Antonio de Villena<sup>11</sup>, Ricardo Arias y Arias e Manuel García Villoslada<sup>12</sup>, e que hoje é representada por especialistas como Juan Estevez Sola<sup>13</sup>, Teresa Jiménez Calvente<sup>14</sup> e Ana Arranz Guzmán<sup>15</sup>, ainda que de maneira um pouco diversa. A primeira via que é mais predominante nos estudos dos anos 1970, tende a ver os goliardos como personagens subversivos dentro da cristandade latina, cujas críticas e sátiras representavam uma denúncia da corrupção da Cúria e cujo estilo de vida – vagante e boêmio – seria uma verdadeira ameaça à ordem das cidades, uma vez que esses clérigos viviam o que propunham em suas canções, uma vida alegre e desregrada, mesmo e principalmente por estarem inseridos, ainda que indiretamente, dentro da Igreja através das universidades. A segunda via que é mais predominante nos estudos mais recentes, não vê tanta subversividade no comportamento goliárdico, inserindo a crítica aos comportamentos dos eclesiásticos em uma tendência mais geral de questionamentos dos

<sup>8</sup> DRONKE, P. *Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric*. Oxford: Oxford University Press, 1968. 2 vols.

<sup>9</sup> RABY, F. J.E. *A History of Secular Latin poetry in the middle ages*. Oxford: Oxford University Press, 1997. 2 vols.

<sup>10</sup> SZOVERFFY, J. *Secular Latin Lyrics and minor poetic forms of the Middle Ages: a historical survey and literary repertory from the tenth to the late fifteenth century*. New Hampshire: Classical Folia Editions, 1992. 5 vols.

<sup>11</sup> VILLENA, L. A. de. *Dados, amor y clérigos: El mundo de los Goliardos em la Edad Media europea*. Sevilla: Renacimiento, 2010.

<sup>12</sup> VILLOSLADA, R. G. *La poesia rítmica de los Goliardos medievales*. Madrid: Fundación Universitaria española, 1975.

<sup>13</sup> SOLA, J. E. (Edição, tradução e seleção). *Carmina Burana: Antologia*. Madrid: El Libro Del Bolsillo, Alianza Editorial, 2006.

<sup>14</sup> CALVENTE, T. J. *Sátira, amor y humor en la Edad Media latina: cincuenta y cinco canciones de Goliardos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.

<sup>15</sup> GUZMÁN, A. A. De los Goliardos a los clérigos “falsos”. *Espacio, tiempo y forma*, serie III, Historia Medieval, 2012.

desvios do clero, em virtude da degeneração da moral destes antes e durante a Querela das Investiduras<sup>16</sup> e mesmo durante a reforma papal<sup>17</sup>. Tal posição é reforçada pelo fato de que alguns Goliardos notórios, como Gaultier de Chatillôn e o Archipoeta de Colônia ocupavam posições elevadas dentro de algumas instituições (aquele como professor em Chatillôn, este como protegido de Rainaldo de Dassel, Arcebispo de Colônia, que também era homem de confiança de Frederico II) além do fato de que a maioria dessas críticas se daram de forma anônima.

Desde o início de nossa trajetória acadêmica, no programa de Iniciação Científica e posteriormente na monografia de conclusão de curso, os Goliardos têm sido nosso tema de interesse, e nossos trabalhos anteriores trataram de um nicho específico de canções dentro do *Carmina Burana*, as canções lúdicas- tabernárias, em que exploramos os aspectos principais da sátira goliárdica e a sutil forma de se criticar a sociedade através do riso que inverte os valores correntes. Neste trabalho nosso interesse recaiu sobre as canções amorosas, que ocupam quase metade do cancionário e, frente ao grande volume de fontes e temas possíveis de serem abordados, escolhemos olhar para as canções que retratam a mulher de uma forma ativa, ou seja, as canções em que as personagens femininas têm voz, para entendermos como os Goliardos viam e representavam as mulheres.

Para desenvolver este trabalho, optamos pela edição organizada pelo filólogo espanhol Enrico Montero Cartelle, que é catedrático de filologia latina na Universidade de Valladolid. O autor traduziu para o espanhol todas as 130 canções amorosas presentes no *Carmina Burana*, tendo como base a edição canônica de Hilka e Schumman, salvo em casos apontados em que se utiliza de outros estudos, já citados acima. O filólogo, na elaboração desta edição, preferiu manter na medida do possível a musicalidade presente nas canções originais, traduzindo-as também em forma de poesia<sup>18</sup>, ainda que nos casos em que a rima interferia no sentido do verso, tenha

---

<sup>16</sup> Conflito no qual, de uma maneira simples, a Igreja durante os séculos XI e XII retoma o controle acerca das investiduras dos cargos eclesiásticos, processo que era interferido pelos poderes laicos.

<sup>17</sup> Segundo o que nos aponta o historiador Leandro Rust, a reforma papal foi um processo perpetrado pela Igreja que buscava, de maneira geral, uma moralização dos comportamentos laicos e clericais, reguindo um modelo canônico e monástico. Por muito tempo tal processo foi tratado pela historiografia com o nome de Reforma Gregoriana, batizando-o com o nome do papa Gregório VII, mas que hoje se percebe que esse conceito, além de limitador, corrobora com um projeto político desses reformadores de autolegitimação, ao colocarem-se como a “luz” de novos tempos. RUST, L. A Reforma Gregoriana: trajetórias historiográficas de um conceito. **História da Historiografia**: Ouro Preto, número 3, 2009. P. 135-152.

<sup>18</sup> Diferentemente de outros filólogos, como José Luiz Moralejo, responsável pela mais completa e canônica tradução dos *Carmina Rhipullensia*, que preferiu fazer a tradução em prosa. MORALEJO, J.L.

preferido manter o sentido. Nos casos das canções que apresentam versos em médio alto alemão, o autor traduziu esses versos para o galego, para emular a “estranheza” presente no original.<sup>19</sup>

Segundo Peter Burke, “a tentação a que o historiador cultural não deve sucumbir é a de tratar os textos e as imagens de um certo período como espelhos, reflexos não problemáticos de seu tempo”<sup>20</sup>. A nosso ver, o estudo da literatura enquanto fonte histórica tem muito a contribuir para que, dentro dessa perspectiva da história cultural, haja uma busca pela pluralidade das sociedades e tempos que estudamos, pois a literatura abre uma vasta e diversificada gama de possibilidades de análise. Se pensarmos na poesia medieval, elementos como performance, música e dança, oralidade, público alvo, extrato social dos poetas, suporte (físico ou não) das canções, entre tantos outros, exigem a atenção e o cuidado do historiador antes mesmo de se chegar nos versos em si. O que temos é um conjunto de visões de mundo que são conflitantes e contraditórias, de impressões e de sentimentos que nos são legados em forma de poesia, de um conjunto heterogêneo de indivíduos, seja qual for a denominação do grupo de poetas sobre o qual nos debruçamos: jograis, trovadores, Goliardos.

No presente estudo, foi de fundamental importância a consideração do conceito de experiência, que trataremos a partir de um viés específico para a poesia medieval. Um dos estudiosos a abordar a experiência de vida do poeta para entender as canções goliárdicas foi Luiz Antonio de Villena. Para o autor espanhol, o movimento goliárdico é uma revolução do corpo, no sentido de estar ligado ao mundano, mas não se trata de uma ideologia ou um movimento deliberadamente organizado e sedimentado e sim de um “posicionamento perante a vida”, tanto que seu maior símbolo é a roda da fortuna, que representa a oscilação da vida, sendo “libertario, pero fatalista” o espírito goliárdico.<sup>21</sup> Nesse sentido também temos o estudo de Ana Arranz Guzmán, que defende que “los Goliardos, a pesar de atacar la estructura social vigente, lo hacían no por ser portadores de una ideología revolucionaria, sino por cosiderarse los más

---

**Cancionero de Ripoll** (anónimo). Barcelona: Casa editorial Bosch, 1986. É importante apontarmos também que a edição de Hilka e Schumman conta com uma tradução, em poesia, para o alemão, de todas as peças do cancionero.

<sup>19</sup> CARTELLE, *Op. Cit.* P. 41.

<sup>20</sup> BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 32-33.

<sup>21</sup> VILLENA, L.A. de. *Op. Cit.*, p. 66-69.

capaces y intelectuales”<sup>22</sup>. Dessa forma, o Goliardo através de sua poesia transmite seus sentimentos e percepções dos fatos a sua volta, uma percepção individualizada. Através do acúmulo de conhecimento, os Goliardos desenvolvem então uma poesia que se utiliza de referências e alegorias tanto provenientes de uma infinidade de textos da tradição clássica e religiosa, bem como de elementos da cultura popular para criarem uma representação de suas experiências.

Além do conceito de experiência, é necessário traçar algumas especificidades da literatura medieval, especialmente seu caráter oral. Em uma sociedade na qual poucos tinham acesso às letras e aos livros, as canções eram aprendidas e transmitidas oralmente, nas diversas ocasiões de festa e no ambiente citadino. No que concerne a poesia goliárdica, que por conta de estar em latim pode-se dizer em um primeiro momento que era destinada a um público reduzido, o elemento da oralidade vem auxiliar justamente na propagação dessa lírica. Enquanto estudantes vagantes, os Goliardos espalham suas canções pela cristandade, adaptam-nas e adicionam estrofes em médio alto alemão, especialmente no refrão, para engajar mais pessoas.<sup>23</sup>

A partir desses dois conceitos principais, buscamos nesse trabalho analisar as canções amorosas presentes no *Carmina Burana*, seguindo um recorte voltado para a presença e voz feminina nessas canções. Através dos temas e das alegorias apresentadas na poesia, nossa intenção foi entender, ainda que de maneira inicial, o universo mental dessas pessoas, a forma como representavam suas experiências e como reagiam à sociedade e suas normas, através de uma manifestação artística voltada para o entretenimento, como é o caso da poesia.

No primeiro capítulo, nos ocupamos de primeiramente fundamentar o ponto de partida teórico para a análise da poesia medieval enquanto fonte histórica, para então tratarmos dos Goliardos enquanto grupo e do contexto em que se inserem. Também tratamos das outras manifestações da lírica amorosa medieval que se deram no mesmo tempo e espaço dos Goliardos, como o amor cortês e a poesia dos minnesanger, apontando intertextualidades e relações entre as três formas além de destacar as especificidades da lírica goliárdica em sua forma de representar as interações amorosas, em comparação com essa poesia das cortes francesas e alemãs. Então tratamos de analisar o conjunto das canções amorosas e estabelecer um modelo de análise com os

---

<sup>22</sup> GUZMÁN, Ana Arranz. De los Goliardos a los clérigos “falsos”. *Espacio, tiempo y forma*, serie III, História Medieval 2012. P. 47.

<sup>23</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p.25.



traços principais da lírica amorosa goliárdica, com os elementos mais recorrentes nas canções. Desta forma chegamos a um roteiro flexível que se apresenta na maioria das poesias, que gira em torno das temáticas do sofrimento de amor e da súplica à mulher amada. Também tratamos das canções que quebram esse roteiro, sejam por interromper a ação do eu lírico na conquista da amada pela recusa da mesma de forma veemente, ou seja, pela falha do eu lírico de permanecer no campo retórico e, na falta de consentimento da mulher, ter recorrido à violência. Apresentamos por fim um comentário geral sobre a contribuição dos Goliardos em um quadro de transformações sociais e morais, que consiste no retrato não de uma oposição marcada entre duas vertentes morais, cristã e laica, mas sim a apresentação de um quadro heterogêneo de valores e tópicos.

No segundo capítulo nos valem da vasta historiografia acerca do tema para nos aprofundamos mais sobre o discurso oficial sobre a vida e condição da mulher na Idade Média, como ela é retratada nos manuais comportamentais produzidos pelos homens da Igreja. Exploramos também os modelos ideológicos femininos mais recorrentes nesse discurso, como Eva, Maria e Maria Madalena, que posteriormente se desdobram em mais categorias para representar uma gama maior de mulheres, ainda que seus modelos de virtude e vício permaneçam influentes nesse pensamento. Também tratamos de alguns aspectos práticos da vida das mulheres, a forma como a mulher medieval em suas diversas facetas – mãe, esposa, viúva, virgem, etc – aparecem nos textos moralizantes, e como as regras de comportamento propostas por esses textos afetaram a vida das pessoas em seus diversos âmbitos, desde a sexualidade e o casamento até o vestuário e a forma de se comportar das mulheres.

No capítulo três, levando em conta essa reflexão sobre as mulheres e suas condições na cristandade latina, buscamos as canções em que essas mulheres são representadas pelos Goliardos com uma voz ativa. Seleccionamos 14 canções, separadas em quatro categorias, a saber: canções que tratam das divindades, das virtudes e de personagens históricas; canções que apresentam interações entre homens e mulheres; canções que apresentam interações entre mulheres e por fim canções que trazem lamentos femininos. Cada uma dessas categorias foi pensada a partir das temáticas principais das canções, e os elementos de sofrimento e de súplica presentes no modelo proposto no capítulo 1 se fazem presentes de forma mais ou menos proeminente, dependendo do caso. Além disso, foi nosso interesse refletir sobre o embate entre os modelos tradicionais de virtude e moral que são correntes na cristandade nesse período

e a forma como esses modelos são criticados, torcidos, satirizados e reproduzidos nessas canções, buscando elucidar a forma como os Goliardos viam e representavam o mundo ao seu redor.

## 2. CAPÍTULO I

### A LÍRICA AMOROSA GOLIÁRDICA

Como ler a poesia enquanto fonte histórica? Enquanto uma forma de expressão artística que exprime os sentimentos daquele que a compõe, parece a primeira vista que a poesia é um tipo de fonte que possibilita que nos aproximemos dos homens e mulheres do passado num nível profundo. Ainda que seu estudo seja complexo e precise de uma extensa reflexão teórica, a poesia pode se apresentar como uma intrigante janela para o passado. Janela essa que são os olhos daqueles que a produziu, mas também os olhos daqueles que a conservou. No caso da poesia medieval – e aqui trato da poesia lírica – isso é especialmente importante, pois cada peça conservada em um manuscrito ou em um códice é apenas uma amostra da riqueza cultural que circulava oralmente nas cidades, nas universidades, nos mosteiros. Olhando por esse lado, o *Carmina Burana* é uma peça formidável, contendo mais de duzentas canções em latim, sem contar as canções em língua vulgar e outras formas textuais.

Paul Zumthor, no capítulo dedicado à escritura em sua célebre obra *A Letra e a Voz*, se propõe a descobrir se havia, na poesia medieval, alguma discrepância entre sua forma oral e escrita; se haviam contradições. Afirma que as temporalidades das duas formas são bem diferentes e que a escritura ficou, até o ano Mil, confinada aos mosteiros, sendo sua difusão para fora deste mundo lenta e limitada. Segundo o autor, “conforme os lugares, as épocas, as pessoas implicadas, o texto depende, às vezes de uma oralidade que funciona em zona de escritura, às vezes (e foi sem dúvida a regra nos séculos XII e XIII) de uma escritura que funciona em oralidade”<sup>24</sup> Ou seja, o esforço feito para preservar no papel as canções e o processo de recolha e transposição para a nova plataforma depende de diversos fatores, que consciente ou inconscientemente transformam o conteúdo dessas canções.

Essas características devem ser levadas em conta no momento da análise da fonte, antes mesmo de se debruçar sobre o conteúdo das canções medievais, pois a condição de produção e preservação da fonte que se pretende analisar, as recorrentes intervenções dos copistas, a certeza de que aquele manuscrito, qualquer que seja, é apenas uma pequena parte do que foi cantado e difundido nessa Cristandade, são elementos que interferem no entendimento de qualquer canção medieval. Logo, a

---

<sup>24</sup> ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 98.

análise possível de ser produzida será um vislumbre da gama gigantesca de sentimentos e da complexidade de experiências daquelas pessoas de quem (e para quem) as canções falam.

Com uma fonte tão rica e diversa, é necessário que nossa abordagem seja também diversificada. A poesia, e em especial a poesia lírica, não pode ser lida apenas como uma representação de uma realidade, pura e simplesmente. Enquanto arte e enquanto expressão literária, a poesia trata muito mais dos comportamentos e sentimentos das pessoas que dela desfrutavam do que de um relato, mais ou menos verossímil, de uma série de acontecimentos.

Nesse sentido, o texto *História e Literatura: um debate desde Aristóteles*, presente na obra *Capítulos de História* de Marcella Lopes Guimarães oferece um excelente panorama das discussões acerca das interações entre esses dois campos de saber. Aristóteles, na *Poética*, afirma que a boa poesia é aquela que é possível, ou seja, aquela que representa os indivíduos de maneira verossimilhante. A partir desse pressuposto básico, a literatura assumiu diversas formas ao longo do tempo, afastando-se e aproximando-se da história numa fronteira nunca explicitamente demarcada. Quanto à História, esta se transformou em diversos aspectos especialmente no século XX, que é o período em que a autora localiza a “recuperação do acontecimento, indivíduo e narrativa”, ampliando os horizontes para além dos grandes feitos políticos dos homens. Um exemplo dessa expansão é a renovação do interesse, por parte dos historiadores, das biografias. Nas palavras de Guimarães:

Para esses indivíduos biografados converge seu mundo, em seu contexto são lidos, nem excêntricos nem vulgares, mas possíveis e acontecidos, porque ninguém conseguiu a mágica de estar a frente de seu tempo, embora às vezes se diga isso... Só o contexto permite sua excepcionalidade, e porque esta se constrói em relação a paradigmas, com os quais evidentemente o indivíduo dialoga ou contra os quais se opõe.<sup>25</sup>

Enquanto historiadores é o vestígio humano que nos interessa, a evidência da existência de nossos antepassados para realizarmos nossos estudos, e a literatura oferece não só um rastro da existência, mas também da não existência, de forma que

---

<sup>25</sup> GUIMARÃES, M. L. **Capítulos da história: o trabalho com fontes**. Curitiba: Aymarã educação, 2012. P. 113.

“interessam ao historiador também porque aquilo com que os homens sonham expressa uma falta em seu mundo”<sup>26</sup>. Podemos perceber a forma como esse princípio age na literatura se olharmos, por exemplo, para as crônicas régias. Conforme explica a autora, “nas crônicas, entre história e literatura, a narrativa é o resultado de uma *operação racional* que organiza a *percepção de uma época e de uma individualidade* a respeito de seu tempo, de seu passado e de seus problemas”<sup>27</sup>. A literatura oferece ao historiador, portanto, uma forma com a qual as pessoas buscavam representar o que sentiam e como percebiam a sociedade em que viveram.

Dessa forma, Guimarães aponta que a interseção entre história e literatura no que diz respeito à compreensão do homem está na *lacuna*. Lacuna que é preenchida pela literatura para dar sentido à narrativa que é explorada e reconhecida pela história, e ambas tem seus próprios mecanismos para lidar com essas faltas de informação presentes nas fontes, seja no “exercício de possibilidades” que a literatura promove, seja em diferentes métodos historiográficos. A poesia, da mesma forma, oferece toda uma gama de possibilidades ao historiador. Nos versos do trovador galego português Martim Codax, exemplo trazido pela autora, há uma série de traços da vida cotidiana presentes em seus versos, como a mobilidade típica da Idade Média, a violência e a guerra que separa os amantes, as relações interpessoais entre reis e vassalos e o olhar masculino sobre a mulher que, nas cantigas de amigo, constrói um eu lírico feminino composto de “mulheres livres em busca da realização de seus desejos”<sup>28</sup>, o que só demonstra a complexidade das relações sociais e o abismo entre o discurso oficial e a vivência das pessoas.

Partindo dessa noção de que o indivíduo é fruto de seu tempo, podemos pensar que as expressões artísticas produzidas no contexto que estudamos são representações não só do próprio indivíduo que as produziu, mas do lugar no espaço e no tempo em que esse indivíduo e sua arte se inserem. No caso da poesia, é necessário também pensar na plataforma usada para a execução dessa arte, a língua. T. S. Eliot, em seu trabalho intitulado *A Essência da Poesia*, nos aponta que

O impulso para o uso literário das línguas dos povos começou com a poesia. E isso se torna perfeitamente natural ao percebermos que a poesia está primeiramente ligada à expressão dos sentimentos e das

---

<sup>26</sup> Idem, p. 116.

<sup>27</sup> Idem, p. 117. Grifos nossos.

<sup>28</sup> Idem, p. 124.

emoções, e que sentimentos e essas emoções são particulares, embora isso seja geral.<sup>29</sup>

Logo, a poesia é capaz de oferecer um olhar direto para os sentimentos dos poetas sobre os temas que eles tratam. Por isso trabalhar com poesia produzida em tempos de transformação se torna uma tarefa das mais instigantes para aqueles dispostos a abordar este tipo peculiar de fonte. Para Guimarães, “[...] a poesia exprime os sentimentos mais autenticamente sentidos - não necessariamente por quem escreveu, a autenticidade está na apresentação do drama humano”<sup>30</sup>. Se pensarmos que a poesia explora os sentimentos daquele que a produz, na língua mãe desse indivíduo, chegamos em um impasse no que concerne a poesia goliárdica: ela é produzida em uma língua aprendida, o latim.

Ao olharmos para o códice com o qual trabalhamos, o *Carmina Burana*, vemos uma fonte histórica e cultural riquíssima e, no entanto pouco explorada; para começarmos a desvendar os significados das canções, é necessário olhar para as pessoas que as compuseram. Essas pessoas são estudantes e mestres, chamados de Goliardos, que estavam inseridos em um contexto escolar, na aurora das universidades da Cristandade Latina, e também em um contexto citadino que está passando por profundas transformações sociais, políticas, institucionais e ideológicas, tais como a crescente monetarização da sociedade advinda do comércio em expansão, a palpável centralização política e o fortalecimento desses reinos, entre tantos outros fatores. Nesse período chama a atenção o crescimento das cidades, que são pano de fundo e força motriz para essas mudanças, por serem sempre dinâmicas e cheias de gente, de vida. É nas cidades que se encontram as universidades, as feiras, as catedrais, grandes espaços de sociabilidade e de construção de relações humanas e também de reflexão sobre essas relações, esses comportamentos.

Nesse período também vemos uma transformação nos valores e na moralidade dessa cristandade, essa muito mais lenta e complicada de se perceber, de recepção desigual e resistente, mas que deixa entrever um ar mais otimista em relação às épocas anteriores, graças a uma melhora generalizada na condição de vida das pessoas<sup>31</sup>. Sua poesia é um vislumbre desse meio de inserção – erudita e séria, mas também alegre,

---

<sup>29</sup> ELIOT, T. S. **A Essência da poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972, p. 33.

<sup>30</sup> GUIMARÃES, M.L. *Op. Cit.*, p.128.

<sup>31</sup> DUBY, G. **Idade Média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 143-146.

rítmica, erótica, cheia de contradições. Como vagantes, era necessário que os Goliardos dominassem uma língua que fosse reconhecida em diferentes partes da Cristandade, e o latim traz a vantagem de ser, em sua forma vulgar, bastante elástico e adaptável. Logo, temos uma poesia que, apesar de existir em uma língua aprendida por aqueles que a produzem, representa como nenhuma outra a profunda convergência de elementos, de vivências e de expressões, resultando em uma poesia que abarca e se adapta a diferentes públicos e que traz em seu cerne a profunda diversidade das cidades medievais.

Dentro desse contexto, é necessário que a Igreja - que enquanto instituição produtora de conhecimento e disseminadora de valores morais estava reclusa nos afastados mosteiros - volte a atuar nas cidades, que estão crescendo, para combater as heresias e pregadores “autônomos”, fornecendo com as catedrais uma identidade local e um lugar de referência para a fé. A cidade medieval, por sua vez, pode ser descrita como um conglomerado heterogêneo de pessoas, com mercadores, burgueses, clérigos, jograis, artesãos, viajantes, peregrinos, mendigos, cada um desempenhando um papel nessa dinâmica. Seja residindo e trabalhando em seus ofícios ou de passagem a caminho dos lugares santos ou das escolas, essa população citadina está em constante renovação e movimento. Le Goff<sup>32</sup> explica que as cidades, tomando o exemplo de Paris, possuíam uma divisão física entre espaços mais voltados para atividades econômicas, a administração política e as escolas. A especificidade que cada uma dessas esferas trazia a cidade é evidente, enquanto espaços de troca cultural, social e econômica, de forma mais acentuada a partir do século XIII, quando a atividade mercantil se desenvolve mais depressa.

O ambiente citadino fornece uma atmosfera muito rica e diversa e é nas cidades que surgem as primeiras escolas laicas, que se tornarão universidades no século XIII, nascidas da necessidade de sistematização de um método de ensino e produção do conhecimento. A proposta é que as universidades atuem como um filtro de fiabilidade do conhecimento, que vai ao encontro da necessidade da própria Igreja de estabelecer uma ortodoxia consolidada. Para tanto, há a preocupação para que se produza um conhecimento que não vá contra os dogmas da Igreja, e que ao mesmo tempo seja focado no uso da razão retirada dos textos antigos. A esse respeito, a obra de Jacques Le Goff, *os Intelectuais da Idade Média*, nos oferece um excelente panorama da vida nas universidades medievais, uma vez que a universidade era uma instituição composta

---

<sup>32</sup> LE GOFF, J. **Por amor as cidades**. Conversações com Jean Lebrun. São Paulo: UNESP, 1998. p. 25-67.

basicamente dos próprios doutos. A Igreja, que era a autoridade que permitia que essas escolas fossem criadas e conferia legitimidade ao seu funcionamento, se eximia de manter economicamente a instituição e ainda reforçava seu papel enquanto figura de autoridade, mas quem mantinha financeiramente as escolas funcionando era a burguesia. Isso quer dizer que as universidades não tinham sede própria, por falta de recurso, então os mestres atuavam como, diríamos hoje, profissionais liberais, sendo pagos por seus alunos (muitos dos quais advinham da própria burguesia). Le Goff aponta que “um homem cuja profissão seja escrever ou ensinar - e de preferência ambas as coisas ao mesmo tempo - um homem que profissionalmente tenha uma atividade de professor e de sábio, em suma, um intelectual, esse homem só aparece com as cidades”<sup>33</sup>. Ou seja, a ligação entre o homem de letras, a universidade e o espaço citadino são de grande importância para a forma como esse conhecimento é produzido.

O processo de reintrodução dos textos antigos dentro da cristandade latina medieval foi gradual e mais proeminente em certos centros do que em outros. Num primeiro momento (entre os séculos XI e XII), os intelectuais não discutiam com os textos antigos, mas teciam longos comentários exegéticos sobre seus conteúdos por se tratar de um conhecimento novo para eles; vêem neles modelos éticos a serem seguidos, trata-os como ciência em primeiro lugar, diferente da Bíblia, cuja primeira função para o autor é sempre teológica. Esses doutos têm com os livros antigos a mesma relação de um marceneiro com suas ferramentas. É um primeiro momento de tradução e leitura dessas obras, a grande maioria delas em árabe e em grego, e que entram no Ocidente através da Itália e da Espanha. Num segundo momento, (séculos XII e XIII) esses textos passam a ser discutidos propriamente, como pontos de partida para reflexões filosóficas mais profundas e que tem por objetivo em grande parte das vezes provar, através do uso da razão, aspectos dos dogmas cristãos.

Ainda quanto às cidades, o autor francês explica ainda que Paris tenha uma imagem ambígua refletida nos escritos dos pensadores da época, e que de certa forma pode ser aplicada à visão das cidades em geral: por um lado, figuras como João de Salisbury vêem uma cidade rica culturalmente, efervescente de mestres e estudantes e outros diversos tipos de pessoas, com escolas de teologia que trazem a reputação para a cidade como sendo um grande centro de estudos teológicos. Por outro, figuras como Bernardo de Claraval, sendo coerente com suas crenças, acredita que a cidade está

---

<sup>33</sup> LE GOFF, J. *Os intelectuais... Op. Cit.*, p. 12.



impregnada de “veneno de pecado”, defendendo que a vida de reclusão e penitência dos mosteiros é capaz de ensinar muito mais sobre Deus do que qualquer curso de teologia.<sup>34</sup>

De qualquer forma, a cidade medieval era um grande estaleiro de mudanças construídas por esses homens e mulheres transformando a natureza ao seu redor. "Nessa reabilitação do trabalho, os desprezados de ontem são absorvidos pela cidade humana, imagem da cidade divina"<sup>35</sup>. Dentro das escolas, as disciplinas são expandidas para atender a demanda de atividades da cidade, não só os ensinamentos de física e mecânica, vitais aos ofícios manuais, mas também de ética e política. A cidade torna-se tão simbólica enquanto espaço de intelectuais que muitos doutos mais tradicionalistas associam as duas coisas, levando afirmações como de Rupert, abade de Deutz: "Deus não ama nem as cidades nem os seus habitantes. e as cidades de hoje, efervescentes de disputas vãs de mestres e estudantes não são senão a ressurreição de Sodoma e Gomorra."<sup>36</sup>. O intelectual urbano do século XII se vê como um artesão numa corporação de ofício, e esses homens têm consciência da ligação entre ciência e ensino: "as escolas são oficinas de onde se exportam as idéias, como se fossem mercadorias". Le Goff aponta que

A estes artesãos do espírito, arrastados pelo surto urbano do século XII, faltavam organizarem-se no interior de um grande movimento corporativo, coroado pelo movimento comunal. Essas corporações de mestres e estudantes serão, em sentido estrito, as universidades. Será essa a obra do século XIII.<sup>37</sup>

O século XIII então vê o surgimento das Universidades medievais, que aparecem concomitantemente (e por causa das) corporações de ofício, como uma organização de mestres e estudantes mais ou menos autônoma e que de certa forma é fruto das transformações pelas quais a cristandade está passando. O século do gótico vê o boom das igrejas e das universidades, e também é nesse período no qual surgem os grandes Mestres da Escolástica. Para Le Goff,

---

<sup>34</sup> Idem, p. 25-28.

<sup>35</sup> Idem, p. 61.

<sup>36</sup> *Apud* LE GOFF, *Op. Cit.* p. 64.

<sup>37</sup> LE GOFF, *Op. Cit.* p. 62-66.

Nas cidades em que se formam as universidades manifestam, pelo número e qualidade de seus membros, uma força que inquieta os demais poderes. É lutando, ora contra os poderes eclesiásticos, ora contra os poderes laicos, que as Universidades adquirem sua autonomia.<sup>38</sup>

Ainda que a universidade medieval venha atender uma demanda pública que vai de encontro com os interesses da Cúria, existia uma tensão latente entre os bispados e essas instituições. O embate das Universidades contra o poder Eclesiástico se dá por este não aceitar autonomia que as instituições vão ganhando. As funções que antes eram incumbência dos bispos agora são incorporadas pelos Mestres, e há também problemas com relação aos poderes laicos, tanto reais quanto burgueses. A universidade representava prestígio e era um viveiro de funcionários ao qual o rei tentava sem sucesso impor sua autoridade; para os burgueses a universidade representava um poder que escapava à sua jurisdição, e a tensão crescente acabou por gerar uma série de conflitos violentos em Paris e Oxford. As Universidades se defendiam através de greves e retiradas, que costumavam ser efetivas. Além disso, o papado era um grande aliado dessas corporações, do qual recebiam autonomia e legitimidade, principalmente de Inocêncio III e Gregório IX, com relação aos outros poderes, mas que em troca os colocava sobre jurisdição da Igreja. Le Goff comenta: "daí que os intelectuais se encontram submetidos, como as novas ordens, a Santa Sé, que os beneficia para domesticá-los." <sup>39</sup> Assim como as ordens mendicantes se desviam de seu propósito inicial, os intelectuais acabam por se tornar em certa medida agentes pontifícios.

Em seguida o autor trata das contradições internas que tornam a Corporação Universitária um tipo único. Primeiro, o estatuto de clérigos que todos os membros, mesmo os leigos, recebem. Segundo, o monopólio local que buscam e que os beneficiava enquanto os poderes locais se consolidavam. Apesar disso, não é possível enquadrar a universidade medieval em nenhuma classe. Le Goff explica que

O poder da Corporação Universitária decorre de três privilégios essenciais: autonomia jurisdicional - no quadro da Igreja com determinadas restrições locais; possibilidade de apelar para o Papa - o

---

<sup>38</sup> Idem, p. 70.

<sup>39</sup> Idem, p. 75.

direito de greve e de retirada, o monopólio de atribuição de graus universitários.<sup>40</sup>

As etapas que os estudantes deveriam cumprir dentro de uma carreira acadêmica, diríamos hoje, nas universidades medievais, era primeiramente um ensino de base, ou seja, a alfabetização e o domínio das disciplinas do *Trivium* e *Quadrivium*, para depois, se assim desejar, seguir para alguma carreira específica. Os cursos ofertados eram geralmente direito, teologia e medicina. Quanto aos materiais usados pelos intelectuais, ganha destaque o livro, que é à base do ensino no século XIII, e como é de se imaginar, o aumento do uso de livros acarreta uma melhoria na técnica de manufatura, permitindo a produção mais rápida de livros mais manuseáveis, além da preocupação com índice, abreviaturas, e outras formas se fazer rápidas consultas.

A universidade medieval também segue um método específico, que ficou conhecido como o método Escolástico, que segue uma série de regras, como a linguagem (herdeiros de Bernardo de Chartres e Abelardo; gramática como base do método) a dialética (problematização dos textos), autoridade (dos textos antigos para os intelectuais que os estavam estudando, mas sem deixar de aplicar a dialética e se mantendo conscientes do progresso constante do conhecimento) e razão (neste, caso, buscando ver a teologia através da racionalidade, além da visão dogmática tradicional). Os exercícios da Escolástica são: 1. *Lectio*, que é um comentário do texto, uma forma exegese para extração do conteúdo; 2. *Quaestio*, que é a discussão dos textos e a elucubração das idéias sustentadas por estes, um debate; 3. A *disputatio*, uma estágio avançado da quaestio, na qual o debate surgiu por si só e é dirigido pelo mestre como mediador de seus estudantes e era feito em público; 4. *Quodlibet*, ou disputa quodlibetica, que ocorria duas vezes por ano e consiste no debate sobre qualquer questão lançada por qualquer espectador poderia levar a caminhos inesperados.<sup>41</sup>

Através desse método escolástico os textos da antiguidade foram sendo incorporados ao pensamento da cristandade, ampliando o horizonte de informações e de reflexão desses mestres, assim como se amplia o espectro de pessoas alfabetizadas e então doutas que não pertencem ao quadro eclesiástico necessariamente. Sabemos que até o século XI com o surgimento das primeiras escolas laicas o conhecimento das letras era monopolizado pela Igreja e encerrado dentro de suas portas, e as preocupações

---

<sup>40</sup> Idem, p. 79.

<sup>41</sup> Idem, p. 91-8

desses clérigos eram de natureza teológica, analisando e dissertando sobre as Escrituras e os textos de seus antepassados. Com essa laicização paulatina do conhecimento das letras e a entrada na Cristandade de textos vindos de outros lugares há uma expansão e uma diversificação dessa produção de conhecimento.

## 2.1. GOLIARDOS

O termo “Goliardo” surge ainda no século XII, para caracterizar esses indivíduos que vagavam entre as escolas e universidades, de origens diversas e que por conta do anonimato muito presente, pouco se sabe no que concerne às origens ou composição social. Segundo Jacques Le Goff, em sua obra *Os Intelectuais da Idade Média*,

Esses clérigos goliárdicos ou errantes são tratados de vagabundos, desavergonhados, charlatães e bobos. Imaginam-nos boêmios, pseudo-estudantes, e ora são olhados com um olhar enternecido – é preciso desculpar a juventude – ora com receio e desprezo: agitadores, perversores da ordem, não seriam gente perigosa? Outros, pelo contrário, vêem neles uma espécie de *intelligentzia* urbana, um meio revolucionário, aberto a todas as formas de oposição declarada ao feudalismo. Onde está a verdade?<sup>42</sup>

O autor ainda aponta que a própria etimologia da palavra Goliardo pode estar cercada de preconceito, sendo um termo pejorativo que liga esse grupo heterogêneo de estudantes tanto a figura bíblica de Golias, inimigo de Deus e Davi, quanto ao pecado da gula, relacionado aos excessos que esses estudantes cometeriam em suas vivências. Podendo ser de ordens diversas, os Goliardos são um fruto da era de transformações em que surgem, na decadência do Feudalismo, no crescimento das cidades e “na mobilidade social característica do século XII”<sup>43</sup>, não se encaixando em nenhuma estrutura: são estudantes empobrecidos, que por vezes se transformam em jograis para ganhar a vida.

Lançados a “aventura intelectual”, os Goliardos vagam entre as cidades buscando o conhecimento dos mestres, escolhendo o estudo ao invés da guerra, ainda que não possamos falar de uma forma homogênea sobre esses indivíduos de origens e aspirações diversas. Ainda que criticados, sua liberdade é invejada por seus críticos.

---

<sup>42</sup> Idem, p. 28.

<sup>43</sup> Idem, p. 29.

Podemos perceber, por nomes como o de Hugo de Orleans, ou do Archipoeta de Colônia, ou de Gaultier de Lille (ou Chatillôn) e outros que pelo menos uma parte desses indivíduos teve respaldo provido por algum mecenas ou instituição, como a Igreja ou as próprias universidades, que lhes ofereceram a possibilidade de terem vidas confortáveis. Para Le Goff, esse era o maior objetivo de um Goliardo: se integrar à ordem, beneficiar-se dela através da proteção de um mecenas ou um cargo, e viver uma vida confortável.

As canções dos Goliardos, por outro lado, reservam ácidas críticas a essa sociedade. Parece contraditório, à primeira vista, que a poesia dos Goliardos seja crítica e use da sátira para apontar os desvios dessa sociedade e do clero que controla sua moral e ao mesmo tempo essas figuras responsáveis por essas canções estejam tentando se integrar a esse sistema. Essa contradição é um pouco aliviada se olharmos para a situação dos estudantes e dos mestres nesses séculos XII e XIII. As escolas e universidades agem como filtros do conhecimento que deve ser propagado, e os bacharéis recém formados têm a opção de continuar a carreira “acadêmica” e prosseguirem os estudos, ou tentarem se integrar a alguma corte ou abadia, o que não ocorria de imediato.

Segundo o que nos traz Jacques Verger, ao analisar uma série de escritos que alguns doutos dessa época deixaram, é latente a frustração deles com a corte e a sociedade em geral; isso porque, tanto nas cores como nas escolas era necessário se destacar, ter boas amizades que pudessem trazer favores e estar sempre bem informado para se defender dos “invejosos” como o autor coloca. Ainda que houvesse escolares com uma carreira cortesã consolidada, era muito mais comum que esses doutos ocupassem cargos secundários e temporários, como é o caso de João de Salisbury ou de Pedro de Blois. Isso significava, por um lado, uma vida de viagens e experiências, (e temos hoje relatos que sobreviveram ao tempo desses doutos e suas viagens a lugares “exóticos”) por outro, significava decepção por conta das expectativas criadas, por causa das calúnias e frivolidades dos cortesãos que esses doutos relatam em seus escritos: alguns caíram em descrédito, outros não eram reconhecidos e não conseguiam o que almejavam a vida toda. Para o autor,

“Se alguns, sobre tudo entre os poetas Goliardos, apesar de seus esforços, aparentemente nunca conseguiram atrair a atenção do príncipe, outros reconhecem, quando eles escrevem, que apesar das

avarias sofridas, nunca tiveram a coragem de renunciar definitivamente ao conforto da vida na corte”.<sup>44</sup>

Para exemplificar seu ponto de vista, Verger traz o caso de Pedro de Blois, que foi um Goliardo em sua juventude e que possui algumas de suas canções cristalizadas no *Carmina Burana*. Além das canções, Pedro de Blois tem uma extensa produção epistolar e comentários bíblicos, foi preceptor de Guilherme II da Sicília por um tempo, experiência que lhe foi traumática<sup>45</sup>; foi também arqui-diácono de Bath, e transitou pela corte de Henrique II Plantageneta e os arcebispados de Rouen e Cantebury. Influenciado pela espiritualidade de Cister, assume uma postura mais austera e morre pouco tempo depois de ser ordenado monge.

Em suas cartas, Pedro relata seus sentimentos pendulares entre a indignação com os vícios dos curiais e a admiração pela figura de Henrique II,<sup>46</sup> e parece encarnar o espírito goliárdico de forma excepcional, pois na complexidade de sua vida sempre buscou um espaço no qual pudesse se realizar intelectualmente, mas que também oferecesse algum conforto, e na falta desse espaço transmite sua frustração através de suas cartas. Em seus poemas, como analisaremos mais adiante, temos uma dimensão da erudição desse homem de letras, um traço que certamente se estendia a grande parte dos Goliardos tendo em vista a forma e conteúdo das canções.

No que concerne aos temas tocados por essas poesias, Le Goff defende que o teor erótico e libertino das canções amorosas poderia significar os primeiros passos em direção a uma moral natural, no sentido de ceder aos impulsos naturais, contestando a moral religiosa tradicional. Voltaremos a este tema mais adiante. No caso dos temas ligados à roda da fortuna, a ação do acaso que ela representa não é exatamente novidade: “[os temas] negam o progresso, recusam um sentido à História. Podem apelar para uma transformação da sociedade, mas apenas na medida em que implicam o desinteresse pelas coisas do amanhã”.<sup>47</sup> Nesse sentido, diversos segmentos sociais são alvo das críticas e das sátiras dos Goliardos, a começar pelos clérigos de alta patente, o papa, o bispo e o monge. Para Le Goff, a crítica goliárdica reside em três pilares:

<sup>44</sup> VERGER, J. **Cultura, Ensino e Sociedade no Ocidente nos séculos XII e XIII**. Bauru: Edusc, 2001. P. 168.

<sup>45</sup> Pedro de Blois foi expulso da Sicília em 1169 por conta de desentendimentos com o círculo nobiliárquico de seu pupilo. Retirado de [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic Encyclopedia \(1913\)/Peter de Blois](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Peter_de_Blois) acesso em 15/04/2018.

<sup>46</sup> VERGER, J. *Op. Cit.*, p. 169-170.

<sup>47</sup> LE GOFF, J. *Op. Cit.* P. 32.

inspiração antipontifícia, a corrente gibelina<sup>48</sup> e a corrente moralizadora que condena os excessos da cúria, como o luxo e o gosto pelo dinheiro. Isso porque o contexto em que os Goliardos se inserem também é o período em que a Igreja enquanto instituição está mais fortalecida, tendo produzido, durante os séculos XII e XIII, toda uma variedade de documentos legislativos e doutrinários que visavam “ordenar a sociedade nos âmbitos públicos e privados”,<sup>49</sup> atuando como um poder propagador de um sistema de valores novo, mais rígido e restritivo. Por conta disso, Le Goff afirma que esses são os pontos de partida da crítica goliárdica, atacando várias das áreas de atuação dessa influência, tendo por predileção, contudo, a crítica à conduta moral dos homens da Igreja.

Nas palavras do autor, a crítica dos Goliardos,

No pontífice romano e na sua corte visa o chefe e os garantes de uma ordem social, política, ideológica; mais ainda de toda ordem social hierarquizada, porque, mais do que revolucionários, os Goliardos são anarquistas. No momento em que o papado, após a reforma gregoriana, procura libertar-se das estruturas feudais e se apóia no novo poder do dinheiro a par do antigo poder da terra, os Goliardos denunciam essa nova orientação, continuando a criticar a antiga tradição.<sup>50</sup>

Talvez devêssemos olhar mais de perto essas afirmações. Parece contraditório que os Goliardos transmitam um espírito anárquico, e não só pelo argumento simples, porém extremamente válido de que o conceito de anarquia surge em um momento delicado da história moderna, com circunstâncias muito divergentes daquelas que encontramos no século XII, tornando seu uso neste contexto anacrônico. Mesmo considerá-los revolucionários é de certa forma um exagero, uma vez que não há na poesia que nos foi legada qualquer indício de que houvesse um esforço real para mudar o sistema e a sociedade no qual estavam inseridos, ou que essa poesia tivesse qualquer

---

<sup>48</sup> Que toma o lado do império quando a Igreja tenta estender suas pretensões de poder para o campo político, interferindo na escolha do sucessor de Henrique V do Sacro Império Romano Germânico. No entanto, é notório na poesia goliárdica uma ausência de posição quanto às questões políticas vividas nesse período, sendo, portanto difícil fazer qualquer afirmação nesse sentido. O que é presente nessa poesia é uma indignação geral, mais ligada à moral e aos costumes.

<sup>49</sup> Como aponta Silva e Lima em seu artigo sobre as reformas papais. SILVA, A.C.L.F. da; LIMA, M.P.A. A Reforma Papal, a continência e o celibato eclesiástico: considerações sobre as práticas legislativas do pontificado de Inocêncio III (1198-1216). **História: questões e debates**, Curitiba, n. 37. P. 85-110.

<sup>50</sup> LE GOFF, J. *Op. Cit.*, p. 33.

caráter panfletário, diríamos hoje. Essa hipótese se reforça se olharmos para os poucos Goliardos que sabemos os nomes; todos eles tentaram a vida toda se encaixarem em algum lugar dessa sociedade, seja nas cortes ou nos bispados ou nas escolas. Há, no entanto, em sua poesia, um sentimento inegável de indignação e revolta com as situações que presenciavam em suas vivências.

Não podemos esquecer que essa poesia era destinada a outros estudantes, pessoas capazes de entender o latim usado e o significado dos elementos intertextuais presentes. A natureza da poesia goliárdica, a nosso ver, exprime as impressões e sentimentos dos homens que a compunham, e isso inclui a indignação, a frustração, a ironia e o riso, e seu esforço caracteriza muito mais uma resistência velada, compartilhada com seus pares. Seu maior ato de revolução era viver o presente sem se preocupar com o amanhã, em uma sociedade na qual a verdadeira e duradoura felicidade só está acessível no futuro inalcançável em vida, como uma recompensa para aqueles que foram justos e passaram a vida suportando os sofrimentos.

Dessa maneira, o incômodo que os Goliardos representavam estava no campo ideológico, uma vez que eram homens de letras, inseridos em suas vidas em ambientes de produção do conhecimento que tinham a função de sistematizar o que deveria ou não ser aproveitado pela Cristandade da tradição antiga e estrangeira, sob o olhar da Igreja; a própria existência dos Goliardos, com seu modo de vida despreocupado, boêmio e que valorizava o *Carpe Diem*, ia de encontro com todo um modelo comportamental que a Igreja se esforçava para propagar. Como dissemos acima, o termo Goliardo surge ainda no século XII, com uma carga pejorativa, e no século XIII vemos vários sínodos de diferentes abadias condenarem os Goliardos repetidamente, até que Bonifácio VIII instaura um banimento universal das práticas dos “clérigos boêmios” em fins do século.<sup>51</sup>

## 2.2. TRÊS FORMAS DE LÍRICA AMOROSA

A poesia do *Carmina Burana* pode ser dividida, grosso modo, em três segmentos temáticos principais, que se desdobram em temáticas menores. Tal divisão está presente no manuscrito original e foi descoberta pelos filólogos Hilka e Schumman,

---

<sup>51</sup> VILLENA, L.A. de. *Op. Cit.*, p. 154.



responsáveis pela primeira<sup>52</sup> edição completa e traduzida do códice, e consiste em: 1) poemas morais, que tratam de temas como a corrupção do clero e a simonia, num tom satírico e de repreensão, e também trazem um sentimento de *Carpe Diem* com relação ao seu modo de ver a vida; 2) poemas amorosos e da natureza, que compõem a parte mais substancial do códice e que contam com uma ampla variedade de temas ligados ao amor, ao sofrimento de amor e à primavera. Nesse segmento o *Carpe Diem* se faz onipresente, como discutiremos adiante; 3) poemas tabernários e de jogo, que é o menor segmento e cujos temas giram em torno da festa e da vida na taberna, do consumo exagerado de vinho, transmitindo uma inversão dos valores correntes para efeito satírico.<sup>53</sup>

Como apontamos acima, nosso interesse, neste trabalho, é analisar mais detidamente a lírica amorosa do cancionero, em sua relação com outras formas líricas que se faziam notar na Cristandade. A lírica goliárdica convivia com a lírica cortesã, e há interessantes pontos de interseção entre as duas formas que podem ser explorados, mas antes, precisamos entender de forma geral os principais aspectos dessa lírica cortesã. Georges Duby, em seu trabalho intitulado *O Modelo Cortês*, nos oferece um panorama dessa forma poética tão difundida e diversificada. Os protagonistas do que ficou conhecido como amor cortês era a Dama, proveniente de uma estirpe elevada e geralmente casada, e um homem jovem e cavaleiro, vassalo muitas vezes do marido da dama visada, que é atraído por sua beleza, e, ferido de amor, ele lança-se em um jogo em que assume uma postura de serviço; se põe abaixo desta dama e lhe jura fidelidade, tenta convencê-la com palavras e gestos a ceder às suas investidas.

A mulher se encontra em uma situação frágil na cristandade durante a Baixa Idade Média, subjugada por um controle ideológico por parte da Igreja, que buscava regular o corpo feminino através do discurso que valorizava a castidade acima de tudo, e de um controle institucional, que a colocava sob a tutela do pai e, conforme envelhecia, do marido. Entregar este corpo que não pertence a ela significa desonrar seu marido e sua casa, portanto a dama é vigiada constantemente e suas faltas não são perdoadas, o que torna o jogo do amor cortês um jogo perigoso, e por isso excitante. O jovem então espera ser recompensado por seus esforços e fidelidade, e a dama, caso

<sup>52</sup> Em 2017, Enrico Montero Cartelle lançou o segundo volume de sua tradução do *Carmina Burana*, que agora conta com todas as canções traduzidas para o espanhol. CARTELLE, E. M. **Carmina Burana: poemas satírico-morales, ludicos y de taberna**. Madrid: Akal, 2017.

<sup>53</sup> Este tema foi explorado em nossa monografia de conclusão de curso. RIBAS, H. M. **A vida por detrás das palavras: A lírica tabernária dos Goliardos presente no *Carmina Burana* – séculos XI-XIII**. Monografia de conclusão de curso. Curitiba, UFPR, 2015.

cedesse, concederia àquele que a cortejava o prazer em etapas; a regra principal era a paciência e a contenção dos impulsos.

As canções do amor cortês são elaboradas como forma de divertimento para os jovens cavaleiros solteiros que freqüentavam as cortes, surgidas no século XII e tendo algumas das canções mais antigas do gênero atribuídas a Guilherme de Poitiers, mas com difusão posterior entre os poetas do Languedoc. Do fim do século XII até o século XIV, o amor cortês cresceu e se espalhou, tanto nas canções líricas como nos romances. Duby reforça, porém, que o amor cortês é uma criação literária, cultural, que não “reflete” as vivências das mulheres reais daquele tempo, mas sim o olhar masculino de um grupo específico de homens sobre as mulheres, usado para propagar um conjunto de valores específico (os da cavalaria), e de um universo simbólico que é em grande parte indecifrável e inacessível para o leitor contemporâneo. Como parte de um entretenimento para homens jovens e cavaleiros, a mulher é representada a fim de enaltecer as virtudes de um herói. Com o enorme sucesso, o amor cortês modifica paulatinamente os costumes da sociedade que retrata por conta de seu viés pedagógico: “com as vidas de santos, as canções e os romances punham em cena esses exemplares para que eles fossem imitados; esses heróis praticavam certas virtudes na perfeição, mas não deviam parecer totalmente inimitáveis”.<sup>54</sup>

Duby explica então, em linhas gerais, como funcionava essa sociedade cortesã que acolheu esse modelo do amor cortês com entusiasmo. Havia uma divisão entre os trabalhadores (servos, vilãos, etc) e os senhores que se beneficiavam desse trabalho. Periodicamente, os senhores organizavam grandes banquetes para seus pares, a fim de travar boas relações sociais, e é neste espaço de reunião que o jogo do amor cortês acontecia, pois as mulheres também estavam presentes.<sup>55</sup> Guilherme de Poitiers chama esse modelo de “amor de cavaleiro”, pois era exatamente isso que, para o autor, diferenciava o cavaleiro de outras figuras, como o clérigo, e nesse caso alfinetava essa rivalidade; a língua românica usada nas canções e a exaltação do amor profano eram as marcas dessa cultura cavalheiresca, e o acesso às mulheres seria o que diferenciaria os cavaleiros dos clérigos, (aos quais o celibato nessa época já era uma imposição, mas

<sup>54</sup> DUBY, G. O modelo cortês. IN: DUBY, G. e PERROT, M. **História das mulheres no Ocidente**. Vol.2: a Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1993. p. 336.

<sup>55</sup> E seguiam a mesma divisão social, com o “detalhe” que os cortesãos poderiam se satisfazer sexualmente com as vilãs mas nunca jogar o jogo do amor com elas, somente com as damas de extrato social elevado. Um exemplo dessas cortes de que o autor fala é justamente a de Leonor da Aquitânia e Henrique II, que promoviam esses espaços bem como a propagação dessa lírica cortesã. PERNOUD, R. **Leonor de Aquitânia**. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

que, sabemos, não era levada à risca). Porém a socialização desses homens acontecia mediante outros homens desde muito cedo, sendo os meninos separados das mães ainda na infância para viverem entre outros cavaleiros, ou em escolas ou em mosteiros, o que gerava tanto comportamentos homossexuais<sup>56</sup>, quanto uma nostalgia frente à figura feminina, um mistério perpétuo e impenetrável. Para Duby, “a segregação entre os dois sexos implantava nas consciências masculinas uma inquietação que os cavaleiros se esforçavam para derrotar pela jactância, pela afetação de desprezo e pela proclamação tonitruante de sua superioridade natural”<sup>57</sup>. O amor cortês, portanto, seria uma maneira de transpor essa barreira instaurada pela sociabilidade separada entre os sexos.

A questão do casamento também deve ser levada em consideração para entender a repercussão do amor cortês. O casamento era uma instituição sagrada e um acordo entre as famílias para manter a linhagem e o patrimônio. Geralmente o primogênito era casado dessa maneira, muitas vezes com uma moça jovem demais e que ele não conhecia. O casamento não era realizado como um ato de expressão de sentimentos, mas sim como uma forma do homem se estabelecer. Isso tinha duas conseqüências: produzir uma massa de homens não primogênitos que eram então celibatários e cavaleiros, frustrados não pela falta de sexo, mas pela falta do desafio. O amor cortês então era esse jogo no qual os jovens tentavam conquistar as damas ricas e já casadas ou os “bons partidos”, provando sua coragem através do perigo. Não quer dizer que o adultério era incentivado (até porque era necessário ter certeza da linhagem dos herdeiros), mas sim que essas canções tinham um valor apelativo enorme para esses jovens, mexia com suas fantasias, e em um jogo no qual o controle e a paciência eram as chaves. Para Duby,

É por essa razão que a literatura de corte que, complacente relativamente ao seu público principal, atiçava o entusiasmo dos cavaleiros sem esposa, foi em compensação o instrumento de uma pedagogia acertada. Ela teve a função de promulgar um código de

---

<sup>56</sup> De fato, é notório que com o crescimento das cidades também cresceu o número de textos que tratam sobre a homossexualidade masculina, tanto no clero quanto nas cortes. Jeffrey Richards, em sua obra sobre os marginalizados na medievalidade, aponta que “a percepção medieval popular da homossexualidade era de que se tratava de algo que ocorria na ausência de mulheres ou do casamento, e que não era uma inclinação independente”, sugerindo que, mesmo com as condenações de textos laicos e religiosos desses comportamentos, havia uma tolerância, especialmente nas cidades. RICHARDS, J. **Sexo, desvio e danação**: as minorias na Idade Média. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. P. 142.

<sup>57</sup> DUBY, G. *Op. Cit.*, p.339.

comportamento cujas prescrições visavam limitar na aristocracia militar os estragos de um descaramento sexual irreprimível.<sup>58</sup>

Apesar desse caráter pedagógico da lírica cortesã ser apresentado pelo autor como uma característica básica dessas canções, sabemos que há mais de uma forma de se expressar o amor cortesão, nem todas elas tão “puras” assim. Percebemos que há não só uma diversidade de tratamentos e temas dentro do que é conhecido como *fine amour*, mas também diferenças importantes quanto tratamos da poesia ou da prosa. No caso da poesia, como aponta Danielle Regnier – Bohler, no verbete dedicado ao tema no *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*,

De Guilherme IX, poeta de canções atrevidas, ou de Marcabru, denunciando os embustes da “fine amour”, a Bernardo de Ventadour, poeta da alegria, ou a Jaufré Rudel, poeta do “amor distante”, em suma, de uma clara arte poética a uma arte hermética, a produção lírica mostra-se complexa. Entre os trovères, mantém-se a grande distância entre a dama e aquele que a corteja, o objeto amado é frequentemente inacessível: até a palavra parece audaciosa demais, “ultraje” e desmesura. O reverente suspirante treme, sua vida depende de um único olhar de sua dama, o amor é loucura, na verdade uma bela loucura. Cativo do desejo, o poeta morre de amor, mas, como a fênix, renasce das cinzas. O tormento causado pelo amor é simultaneamente prazer e morte. Ao olhar da dama é atribuído poder de vida e morte.<sup>59</sup>

Seguindo essa linha, Michel Zink, em seu próprio ensaio dentro da mesma obra, clarifica que a representação dos desejos, sobretudo carnavais, dentro da poesia cortesã se dá em dois extremos: reverente e pudico, tratando os impulsos sexuais através de intrincadas metáforas, ou então através do cômico e do grotesco, da obscenidade de outras formas líricas - como os fabliaux, por exemplo – que escancaram esses impulsos com o intuito de chocar. O autor, com ironia, provoca: “é necessário dizer que, nessas

---

<sup>58</sup> Idem, p. 343.

<sup>59</sup> REGNIER-BOHLER, D. Amor cortesão. IN: LE GOFF, J. e SCHIMITT, J.C. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Vol. 1. São Paulo: EDUSC, 2002. P. 50.

duas representações opostas, é o imaginário masculino que opera?”<sup>60</sup>. Voltaremos a esse tema mais adiante.

Para entendermos melhor o desenvolvimento dessa lírica cortesã na cristandade temos o trabalho de Peter Dronke, em seu famoso estudo sobre a lírica medieval, que traça um panorama das transformações da lírica amorosa medieval em suas diversas formas, focando não nos modelos tradicionais e sedimentados por anos e anos de pesquisas de especialistas, mas buscando dentro desses modelos canções que fossem representativas de uma diversidade ou tivessem um caráter único. O autor inicia o trabalho citando dois dos poetas mais antigos de quem algum texto foi preservado, que são Guilherme de Poitiers e Kürenberc, ambos do século XII, ambos produzindo lírica amorosa. Porém, o autor não rotula nenhum dos dois como os “pais” do amor cortês, como muitos especialistas costumam fazer, porque ele identifica na canção desses homens traços de uma tradição precedente, e com a qual há uma interação viva. Nas palavras do autor, “their songs represent not the beginnings of a tradition but summits of achievement in that tradition”<sup>61</sup>.

Falando de Guilherme, o autor também discorda dos especialistas que colocam suas canções em uma “ordem de aprimoramento” das mais vulgares para as mais refinadas; ao invés disso, Dronke propõe que essas canções se destinavam a públicos diferentes, entre os pares de Guilherme na cavalaria (um ambiente masculino por excelência) e as cortes (que contavam com a presença mista de homens e mulheres). Para exemplificar o autor traz a canção de Guilherme que trata de seu afeto por dois cavalos, que na verdade são duas mulheres (pois seus nomes são revelados ao final). Dronke aponta que apesar da relação entre os cavalos e as mulheres ser óbvia mesmo antes de revelados os nomes delas, é na técnica empregada por Guilherme que reside sua sofisticação e sua perícia na arte de compor poesia; por isso supor que essa canção seja de um trovador “iniciante” apenas por causa de sua temática parece absurdo.

De forma parecida, Kürenberc usa suas canções e a tradicional forma dialogada (ou em discursos intercalados) da lírica alemã de forma inovadora, e o exemplo trazido por Dronke traz o ponto de vista feminino em uma canção que também retrata a pessoa amada em uma forma animal: um falcão que foi cuidado por uma mulher, mas que partiu para os braços de uma mulher mais abastada, e ela lamenta na canção sua própria

---

<sup>60</sup> ZINK, M. Literatura (s). IN: IN:LE GOFF, J. e SCHIMITT, J.C. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Vol. 1. São Paulo: EDUSC, 2002. P. 87.

<sup>61</sup> DRONKE, P. **The Medieval Lyric**. New York: Harper and Row, 1969. p. 109.

ingenuidade por achar que não seria trocada por uma mulher mais rica. A excepcionalidade das canções de ambos os poetas reside no reconhecimento do desejo feminino. Segundo Dronke,

Whatever extravagant protestations their predecessors in France and Germany had made in love-songs, Guillaume and Kürenberc have no intention of worshipping or serving a lady who does not allow love for love. Their ideal is a full-blood mutual love that, in defiance of refined convention, recognizes sexual desire in women as well as men.<sup>62</sup>

Porém, enquanto Guilherme explora essa temática do amor através de tópicos comuns nos Fabliaux<sup>63</sup>, como em canções em que retrata uma mulher que escolhe um amante surdo-mudo para que este não revele o relacionamento deles a ninguém, por exemplo, de forma mais satírica e explícita, Kürenberc expressa os sentimentos de maneira mais complexa e íntima, tanto de um ponto de vista masculino quanto feminino. Por tudo isso, é impossível que essas canções não tenham o escopo de uma tradição anterior.

A partir dessas colocações, podemos traçar em linhas gerais as características dessas canções consideradas cortesãs, que bebem dessa tradição exemplificada por esses poetas. Segundo o que nos traz o filólogo Sigismundo Spina, em seu célebre trabalho *A lírica trovadoresca*, a poesia lírica proveniente do Languedoc é muito diferente da literatura épica que surge no norte, cuja principal representação nesse período é a *Chanson de Roland*. A poesia do sul é sentimental e cortês, tem a dama como musa inspiradora e tem um viés individualista. Nas palavras do autor, “a poesia lírica occitânica, que reflete um longo aprendizado e domínio de sua técnica, em que o trovador tem consciência de sua atividade artística, lançou uma mensagem perene para as literaturas da moderna Europa, descobrindo o Amor, espiritualizando-o e fazendo dele o fulcro de sua inspiração”<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup>Idem, p.115.

<sup>63</sup> Espécies de contos curtos que circulavam nas cidades medievais, especialmente na França, e que continham narrativas jocosas acerca do cotidiano utilizando-se de personagens arquetípicos comuns no humor medieval, como o padre avarento ou glutão, por exemplo. MACEDO, J. R. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/EDUSP, 2000, p. 185-188.

<sup>64</sup> SPINA, S. **A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Grifo e São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972. p. 24.

O autor aponta algumas características principais da lírica occitânica e que de certa forma perpassam as outras formas líricas amorosas, sendo tópicos comuns, como a submissão à dama, a contrição, fidelidade e humildade frente a essa dama, o uso do senhal (que é um pseudônimo ou uma forma poética que oculta o verdadeiro nome da dama, impedindo que ela sofresse qualquer tipo de represália ou fosse reconhecida), a mesura, especialmente no comportamento, para que a dama também não sofresse pela perda de sua reputação, o uso do recurso do elogio impossível, no qual essa dama é descrita como a mais bela e perfeita dentre todas as mulheres; no campo da lírica erótica, temos principalmente a afetação física que o sentimento causa, como a perturbação dos sentidos, mal-estar e sofrimento, a morte vista como solução frente a esse sofrimento cuja verdadeira cura reside na aceitação da dama às investidas do eu lírico. Os dois aspectos, espiritualizado e erótico, se entrelaçam nas estrofes. Nas palavras de Spina,

Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal. Ao amor-elevação associa-se não raro o amor dos sentidos, a ponto de, numa mesma poesia (como é o caso de muitos trovadores) encontrarmos entrelaçadas as duas formas. O amor, para os trovadores, era, como bem definiu Bernard de Ventadorn, *o amor integral, o puro e o da carne*; a alegria da razão (amor intelectual) e a alegria dos sentidos (a boca, os olhos e o coração)<sup>65</sup>.

O movimento dos Minnesänger, por sua vez, surge na segunda metade do século XII na região que hoje corresponde à Áustria e a Baviera, espalhando-se pela região do Reno. Esses trovadores se beneficiaram do apoio das cortes para realizarem sua poesia, e advinham dos mais diversos extratos sociais. Spina resume sua atuação em três fases. A primeira é caracterizada por uma poesia ainda não tão influenciada pela lírica provençal, na qual os principais temas giram em torno da perda e da ausência da pessoa amada, bem como a solidão e a nostalgia. Eram comuns as canções ao estilo das cantigas de amigo galego portuguesas, com um eu lírico feminino lamentando a falta do

---

<sup>65</sup> Idem, p. 26. Grifo nosso.



amante; conforme a influência provençal se estende, esses papéis se invertem e o eu lírico masculino que canta a falta da amada se torna mais proeminente.

Na segunda fase, essa tendência se acentua, e o eu lírico masculino se coloca como vassalo da mulher amada. Entram em cena outros elementos, como a idéia do amor secreto e o perigo corrido pelos amantes com a presença de pessoas ciumentas e vigias, que poderiam entregar os amantes; também se tornam mais comum a presença das virtudes cavaleirescas como a mesura e a fidelidade, e os atributos físicos da dama tornam-se menos importantes do que os morais, num processo de espiritualização do amor. A terceira fase caracteriza uma espécie de decadência da arte dos minnesänger para o autor, na qual tanto as virtudes femininas quanto o sofrimento amoroso são exacerbados. A *minne*, amor espiritualizado, confunde-se com a caridade, e outros gêneros líricos surgem para tratar dos aspectos mais profanos e mundanos das vivências, enquanto o *minne* assume um caráter didático.<sup>66</sup>

A lírica goliárdica é, em vários aspectos, um ponto de interseção entre essas duas manifestações da lírica amorosa, tanto por ter se desenvolvido entre os dois espaços majoritariamente – Provença e Baviera, englobando o norte da Itália – quanto pelas temáticas amorosas abordadas, apresentando influências da lírica occitânica, mas também elementos encontrados nos minnesänger<sup>67</sup>. Para Spina, os Goliardos também atuam como agentes de transição entre o mundo letrado do qual fazem parte, por serem estudantes, e o mundo popular no qual convivem nas cidades, por sua vagância:

Muitos elementos da poesia popular subiram para o plano artístico, remanejados como foram pelos poetas Goliardos. Servindo de contato entre a poesia folclórica e a poesia burguesa (dos jograis) e aristocrática (dos trovadores), e familiarizados como estavam com as formas e o espírito da poesia litúrgica, era de se esperar que esses poetas desclassificados contribuíssem, não só para rejuvenescer e manter vivos os caracteres da poesia popular, como também para transferi-los, junto com os hábitos estilísticos dos hinos litúrgicos, para a esfera da poesia culta<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Idem, p. 33-36.

<sup>67</sup> Apesar de, nesse caso, a influência seja mais provável na direção oposta, fato reforçado pela presença de canções em médio alto alemão dentro do *Carmina Burana*, bem como de pequenas estrofes ao fim de várias canções na língua vulgar, que parecem estar ali para auxiliar no entendimento do enredo da canção para aqueles que não dominavam o latim. CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>68</sup> SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 28-29.



Um elemento importante para entender as formas com as quais os poetas na medievalidade, não só os Goliardos, compunham suas canções, é o que Villena chama de *poesia de experiência*. Para o autor, os Goliardos representavam uma espécie de ruptura com relação a cultura burguesa, nobre e popular, ao utilizar elementos desses diferentes “campos” em suas poesias, misturá-los de forma a criar uma poesia única, repleta de alegorias populares ligadas ao corpo, ao mundano, além de elementos como a primavera e a juventude. Esses são elementos da chamada poesia de experiência, no qual o poeta, ligado ao mundo exterior, transmite seus sentimentos e percepções dos fatos a sua volta, uma percepção que é individual. Segundo Villena, “el Goliardo habla de sí, jugando a la confesión pública, pero fiando, ante todo, el la transmisibilidad del sentimiento de la propia experiencia”<sup>69</sup>; ou seja, mesmo que os Goliardos recorram a metáforas e alegorias, transmitindo-as de forma culta em um texto latino, não deixam de compor segundo a própria experiência de vida, e isso fica claro nas canções amorosas.

Para exemplificar as formas com as quais a experiência de vida de um poeta se manifesta em sua obra, Peter Dronke reúne uma impressionante coletânea de canções e poetas, de diferentes lugares, para tratar do que chama de *Lírica do Realismo*<sup>70</sup>. De maneira bastante semelhante ao conceito de poesia de experiência proposto por Villena, essas poesias têm o mérito de trazer para dentro dos versos um vislumbre das visões e sentimentos daqueles que as compuseram. Para o autor, essa lírica de realismo pode ocorrer em duas vertentes: a reação a algum acontecimento histórico ou a subversão da expectativa do público alvo, dessa forma utilizando modelos e métodos para compor para satisfação própria.

Dentre os poetas citados temos muitos Goliardos, mas o autor começa esmiuçando a poesia de Marcabru. Em outro capítulo da mesma obra, Peter Dronke nos aponta que este trovador provençal, reconhecidamente um dos mais famosos, possui uma poesia única. Em algumas de suas canções, Marcabru denuncia a sociedade corrupta em que vive e a falsidade que o rodeia, e suas melhores canções são multidimensionais, como uma das peças trazidas pelo autor sobre a cruzada que, por um lado, exalta o movimento e por outro mostra as perdas humanas através dos olhos da mulher que perde seu amante na guerra.<sup>71</sup> Nesse sentido, o autor afirma que Marcabru tinha uma noção única de *Fine Amour*, que transpassa sua poesia. Em suas peças, o

<sup>69</sup> VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>70</sup> Lyrics of Realism, no original. DRONKE, P. *Op. Cit.*, p. 207 e ss.

<sup>71</sup> Idem, p. 207-209.

amor é representado como o sentimento verdadeiro entre duas pessoas ou entre uma pessoa e Deus, logo qualquer subterfúgio ou trama, fofocas e coisas do gênero são inimigos do amor verdadeiro, o que transcende a noção cristã de amor e cria um critério próprio, que é o comprometimento entre duas pessoas com o amor que sentem.

Bertran, pouco posterior a Marcabru, possui várias composições com temas bélicos. Bertran viveu durante o conflito político entre Afonso II e Ricardo Coração de Leão, e acabou por fixar-se na corte do último, e suas canções já foram consideradas propagandísticas por alguns especialistas. Dronke, por outro lado, acredita que a forma como o trovador descreve as cenas de batalha, embrenhando-se em figuras mitológicas em seus versos serviu para dar um propósito a uma classe inferior de cavaleiros, da qual o mesmo fazia parte, apelando para elementos como a sede pela glória e os ganhos materiais, projetando seu ódio pela vida burguesa que ele nunca poderia levar. Um dado interessante é que Bertran entrou para a ordem de cister mais tarde em sua vida, não antes de encorajar os jovens a participarem da cruzada, sem, no entanto tomar parte dela.<sup>72</sup>

De forma semelhante, temos uma canção de autoria do próprio Ricardo, enquanto prisioneiro de Leopoldo da Áustria, na qual em um estilo que num primeiro momento parece pouco refinado, mas que em uma análise mais aprofundada revela uma inteligente construção lírica na qual temos o rei ironicamente tratando da pouca ajuda de seus vassalos e com figuras de linguagem chamando seus vassalos a se redimir. Pedro de Blois, conhecido Goliardo e “cosmopolitan humanist and diplomat”<sup>73</sup> nas palavras do autor, também escreve uma canção sobre a prisão de Ricardo, que fica conhecida em diversas cortes da Cristandade. Nela, Pedro descreve Ricardo como o único capaz de guiar a cristandade para retomar Jerusalém; logo o crime de Leopoldo, ao mantê-lo preso ultrapassa o de Judas que traiu Jesus, pois além de trair Jesus, Leopoldo trai a cristandade como um todo. Nas palavras do autor, “it is hard to know whether to admire more the flamboyance or the sheer low cunning with which Peter has blown up the Austrian’s demand for English money to eschatological proportions”.<sup>74</sup>

Falando em canções sobre o cárcere, o autor aponta o exemplo de Jacopone de Todi, franciscano espiritual que foi preso por Bonifácio VIII e que na prisão descreve seu tormento interno, numa poesia bastante remanescente da de Hugo Primas, conhecido

---

<sup>72</sup> Idem, p. 210-212.

<sup>73</sup> Idem, p. 213.

<sup>74</sup> Idem, p. 214.

Goliardo. Nessa canção, Jacopone descreve a solidão da prisão e as más condições num primeiro momento, para então tratar das mesmas condições como passos para o processo ascético. Em seguida, ao falar de sua dieta baseada somente em pão, o que o faz ganhar peso ao invés de perder: em suas estrofes a ironia quanto a esse fato ganha o tom jocoso. Seguindo a canção, vemos que o eu lírico trafega entre a amargura pela sua condição e a aceitação do martírio em nome de sua ordem e seus ideais, em tons “goliárdicos” como o autor coloca.<sup>75</sup>

No que concerne a lírica de realismo em Portugal, o autor comenta sobre as canções de escárnio e maldizer, especialmente as que tratam de forma jocosa as campanhas militares e as querelas pelo trono, além das canções que atacam outros jograis, ou as soldadeiras que é o exemplo que o autor menciona. Um jogral em especial, Pero da Ponte, é conhecido por escrever canções sobre as soldadeiras, usando de tom humorístico para criticar seus meios de vida. Além disso, a lírica galego-portuguesa também conta com um considerável número de cantigas contra a avareza, que trazem as experiências de indignação dos poetas de maneira semelhante com a que ocorre no *Carmina Burana*. Para exemplificar, o autor traz a poesia de Pero Garcia, que em sua canção narra sua pobreza e num encontro com um juiz, que lhe aponta o caminho para a estalagem mais próxima, na qual o eu lírico poderia comprar comida. A ironia é bem construída por conta do tom da canção, que se mantém “agradecido” a esse juiz e expressa a indignação pela cegueira desse juiz à condição do eu lírico (que não poderia comprar comida) de maneira sutil.<sup>76</sup>

Dentre outros exemplos, o autor cita o próprio Afonso X, que em sua poesia expressa seus sentimentos com relação à corte, às suas obrigações como rei, de forma bastante artística e utilizando-se dos métodos da sátira para compor canções de cunho diferente (o exemplo trazido pelo autor é quase onírico). Para finalizar o capítulo, o autor retorna a Walther von der Vogelweide, atentando para a característica dos minnesang que fez com que fosse possível que surgisse uma forma lírica mais personalizada, especialmente em seus primórdios. Em um exemplo, Walther expressa sua indignação com a tributação exigida pela Igreja, que queria angariar fundos para uma nova cruzada em troca do apoio dado pela cúria para o então imperador, Otto de Brunswick (apoio que foi decisivo para a derrota de Frederico II). Em outro, expressa seu luto pela morte do minnesang Reinmar, que foi seu mentor em Viena e de quem se

---

<sup>75</sup> Idem, p. 215-217.

<sup>76</sup> Idem, p. 220-221.

afastou durante a vida, por conta da forma conservadora com a qual Reinmar compunha suas canções. Em sua elegia, Walther tenta separar seus sentimentos, num primeiro momento, pelo homem e pela sua arte, mas acaba que a perda de Reinmar significava a perda de um rival talentoso e uma pessoa que tinha deixado uma forte impressão em Walther.<sup>77</sup> Por fim, uma canção que traz uma profunda autorreflexão do poeta acerca de seu propósito de vida, em que um Walther já envelhecido contempla sobre sua imagem como poeta e sua falta de vontade de continuar com as líricas amorosas, mesmo sob pedidos da audiência. Em um diálogo entre corpo e alma, Walther contempla seus ideais e a forma como ele lida com sua própria imagem enquanto poeta: quer liberdade para explorar o que está além dela para então voltar para essa imagem não como se esta fosse uma prisão, mas sim parte de seu ser. Nas palavras do autor,

It is not a victory for soul or body, but for Walther the human being, when, in the face of the doubts that have tormented him, he sees that it is not on the desertion of his lifelong ideals as a man and poet, but on the joyful ultimate identification with them, that his worth in eternity depends.<sup>78</sup>

Ao olharmos para essa vasta coleção de canções compiladas pelo autor, fica claro que a lírica goliárdica se insere em seu contexto e fala dos mesmos temas que muitos outros poetas medievais tocaram. Além disso, fica claro através dessa seleção que a poesia medieval oferece uma interessante perspectiva acerca da vida em sociedade, registrada nas experiências dos poetas transliteradas em suas canções. Ainda assim, a forma como as canções goliárdicas são construídas é única e nos deixa a refletir sobre suas ligações e intertextualidades, sobre a origem das ideias ali postas, e é sobre este tema que trataremos a seguir.

### 2.3. MODELO LÍRICO GOLIÁRDICO

Existem alguns elementos importantes na lírica amorosa goliárdica que devem ser destacados, por sua recorrência e importância dentro do esquema lírico das canções.

---

<sup>77</sup> Idem, p. 224-226.

<sup>78</sup> Idem. P. 229-230.

O primeiro desses elementos é a primavera, que se apresenta como pano de fundo para as interações amorosas. Em grande parte das canções a primeira ou as primeiras estrofes são dedicadas a descrever os efeitos da primavera na paisagem, como o canto dos pássaros e o desabrochar das flores no campo, marcando o fim da estação fria e austera como um elemento de renovação dos ânimos além do ambiente. É também a época em que os estudantes estavam em maior movimento, época das colheitas e da abundância. Sua presença nas canções marca a renovação do tempo e do despertar do amor, que encontra na primavera seu tempo mais propício. É também um tempo alegre e de poucas preocupações, o que vem de encontro com a noção de *Carpe Diem* trazida pelo estilo de vida dos Goliardos.

Sabemos que o tema da primavera também está presente na lírica occitânica e dos minnesänger, mas na poesia goliárdica seu papel é fundamental, onipresente, como uma fórmula que se segue e que tem reminiscências desde a poesia clássica. Em algumas canções, a primavera marca a passagem do tempo, e encontramos essa demarcação seguida por indícios astronômicos (referindo-se à posição das estrelas e planetas no mapa astral) e mitológicos, o que fortalece a noção de “tempo propício para o amor” através da sugestão da influência celeste no comportamento das pessoas. Também é comum a contraposição entre primavera e inverno, como dois pólos opostos, na qual a primavera “vence” o inverno e traz novamente a alegria aos homens, impedindo seu continuado sofrimento.

Um excelente exemplo da ligação da primavera com o amor pode ser observado na canção 140<sup>79</sup>, na qual o eu lírico descreve os efeitos da primavera na natureza frente ao inverno, realçando seus contrastes, para então em seguida se lamentar de sua sorte com Vênus e o amor:

(3) ¡mira cómo rejuvenece todo con fruto renovado,  
gracias al suave clima que el frío nocivo ha expulsado!  
La tierra preñada pare con grande esplendor  
Flores olorosas y también de todo calor.  
¡con tal visión cambiaría de costumbres hasta Catón!

(5) Con tal mente repasando los placeres  
siento que mi corazón se llena de desazón:  
si la que quiero se enfría y por mí no quiere arder!  
¡tanto canto de pájaros de qué me puede valer!  
Y para qué la primavera? Para mí será invierno por doquier.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Aqui seguimos a classificação de Cartelle. CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 267.

<sup>80</sup> Ibidem.

A visão do campo florido e do clima ameno é tão bela que faria até Catão<sup>81</sup> mudar de costumes e se entregar a essa tentação. O coração do poeta, porém, está inquieto, pois se a dama a quem ele ama não retorna seus sentimentos; por essa razão, para ele de nada muda a primavera, e o inverno prevalece em seu coração. Percebemos então o papel alegórico da primavera e do inverno ligados ao sucesso ou fracasso da empreitada amorosa, que é um aspecto presente de uma forma geral no cancionero amoroso como um todo.

Outro aspecto importante é a forma como se dá o processo de conquista da amada e suas circunstâncias, que guardam algumas especificidades importantes se compararmos com outras formas líricas. Na lírica goliárdica, as mulheres presentes nas canções são em sua maioria alvo das investidas do eu lírico, e seu extrato social parece pouco importar para isso; é comum encontrarmos canções destinadas a pastoras ou moças jovens de uma maneira geral, sem qualquer indicação de uma posição social mais elevada dessas moças. Fica claro, na leitura das canções, que as intenções do eu lírico são primordialmente de dar vazão aos desejos carnavais imediatos, num constante jogo de sedução cujo objetivo final é a relação sexual, ainda que se façam juras de amor eterno.

Sigismundo Spina aponta que o amor presente nas canções goliárdicas, ainda que por vezes seja apresentado como um amor elevado, puro e espiritual, é muito mais carnal e “venusiano”, sendo, portanto de cunho mais erótico.<sup>82</sup> Não é a toa que a presença de Vênus e do Cupido sejam também constantes, como sentimentos personificados na figura das divindades pagãs, que agem como catalisadores para o ato amoroso e também para a paixão em si. Ao projetar para um fator externo o destino da empreitada amorosa, (neste caso, relegando os acontecimentos aos caprichos de Vênus) os Goliardos atingem outra faceta do *Carpe Diem* – pois é necessário aproveitar o momento em que a primeira atração acontece para agir e cortejar a dama – agregando à sua noção de amor a alegoria da roda da fortuna, pois o desenrolar dos acontecimentos está à mercê do acaso, que às vezes sorri ao eu lírico, e às vezes lhe vira as costas, deixando-o a lidar com o sofrimento e o coração partido.

Tendo esses fatores em mente, é possível visualizar nas canções amorosas uma estrutura mais ou menos constante, um modelo lírico flexível. O primeiro elemento desse modelo que percebemos é a presença da primavera e do ambiente bucólico como

---

<sup>81</sup> Personagem da antiguidade que era um símbolo de retidão e um exemplo moral a ser seguido na cristandade, chegando a ser colocado às portas do Purgatório por Dante em sua obra *A Divina Comédia*.

<sup>82</sup> SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 31.

pano de fundo para os acontecimentos narrados, que envolvem desde o processo de conquista da mulher amada até a exaltação da juventude e de um espírito livre. Ocupando as primeiras estrofes, a primavera é mostrada com seu efeito revigorante na paisagem, geralmente um campo florido ou um bosque, através da descrição da vida (as flores que desabrocham e os pássaros que cantam) que prepara o ambiente para a narração do encontro com a donzela amada. Nessa mesma linha, a figura de Vênus é invocada em grande parte das vezes, e o eu lírico tanto pede a ajuda da divindade para que a sorte lhe seja propícia, quanto se coloca a serviço do amor (personificado, portanto, em Vênus e no cupido).

A partir deste modelo básico, as temáticas variam, mas giram em torno da vida dos estudantes: exaltação da juventude, temas oníricos e ligados à antiguidade, em especial a temática da desgraça de Dido e da Guerra de Tróia em geral, disputas entre personagens e tópicos ovidianos como a milícia de amor<sup>83</sup> também são comuns. No entanto, percebemos a recorrência de três temas principais, que cobrem grande parte do cancionero amoroso, e trataremos de cada um separadamente.

O primeiro desses grandes temas é o sofrimento de amor. Nessas canções, o eu lírico sofre por amor, pela incerteza quanto ao destino de suas investidas. Não há uma solução visível, tanto feliz quanto triste, e o eu lírico expressa sentimentos de angústia, revolta e por vezes esperança. O sofrimento de amor é um tópico bastante explorado na lírica occitânica e dos minnesänger, e reflete a noção religiosa do martírio enquanto processo necessário para se alcançar a felicidade posterior, como uma provação. No caso do amor cortês o sofrimento de amor é uma prova da fidelidade do trovador para com a amada, pois este chora especialmente pela ausência, pela separação e pela rejeição dessa mulher a quem se dirige. No caso da poesia goliárdica há a falta deste compromisso, digamos assim; as relações são mais espontâneas e efêmeras, e assim também é o sofrimento expresso.

Um bom exemplo pode ser visto na canção 71<sup>84</sup>. Nessa canção, o eu lírico inicialmente descreve a passagem de Apolo pelo céu e a natureza, as aves que cantam tristes, fazendo um contraponto ao canto de Vênus que é alegre, porque ela brinca com os corações. Um elemento simbólico presente nessa canção é a passagem das estações representada nos movimentos das divindades pagãs pelo céu, afetando o comportamento

---

<sup>83</sup> Milícia de amor é um tópico remanescente da lírica ovidiana, na qual metáforas com cenas e/ou elementos de guerra são utilizadas para se tratar das interações amorosas.

<sup>84</sup> CARTELLE, E. M. *Op Cit*, p., 100-102.

da natureza e dos pássaros; nas primeiras estrofes vários elementos servem para criar uma imagem mental do sofrimento, como o canto do Rouxinol<sup>85</sup> que destoa do ambiente resplandecente de vida. O eu lírico se vê refém do amor, obrigado a velar por esse amor, isso porque o que Vênus lhe dá não é o que ele quer. Lamenta por querer um amor proibido, e rejeita aquelas que o amam; então chora e se ressentido de Vênus, que o colocou em sofrimento:

(6a) Feliz, ya perezca  
Ya sea confortado por ella.  
A la que desea, me niego,  
A la que se niega, deseo;  
Cuanto más rechazo lo debido  
Tanto más me arrastra lo prohibido;  
Cuanto más me permiten lo que ansío  
Tanto más ansío lo que es ilícito.

(7a) ¡oh, qué tremendos  
De Dione<sup>86</sup> los decretos!  
Hay que evitar  
Su veneno secreto  
Lleno de engaño  
Y de trampas repleto.

Vênus aqui assume um papel cruel, como um acaso que propositalmente, ainda que soe contraditório, inflige sofrimento nesse eu lírico, deixando seu objeto de desejo fora de seu alcance ao mesmo tempo em que oferece a tentação com outras donzelas, efeito que se potencializa com o uso das antíteses pelo eu lírico. O proibido e o que lhe é de direito, a vontade de possuir o que não se pode ter, e assim por diante. Também podemos ver que não há uma solução para seu sofrimento dentro da canção; só sabemos que o eu lírico sofre por sua situação.

Outro exemplo interessante é a canção 106<sup>87</sup>. Nela, O eu lírico canta sobre o sofrimento que lhe causa estar apaixonado, comparando-o com uma prisão de Vênus; atingido por uma flecha de chumbo (que arrebatou o amor), queima como palha:

(1) Las cadenas de Venus  
Prisionero padezco.

<sup>85</sup> Conforme Cartelle explica, o canto do rouxinol simboliza a tristeza, por conta da origem mitológica do pássaro que o liga com Filomena, cunhada do rei trácio Tereu, que a violou e cortou sua língua para que esta não pudesse contar à irmã Procne o que ocorrera. Para contar o que aconteceu, Filomena bordou uma tapeçaria, e então Procne para se vingar do marido jurou imolar seu próprio filho. Os deuses, para evitar a tragédia, transformam Procne na andorinha, e Filomena no Rouxinol. Idem, p. 56.

<sup>86</sup> Um dos muitos nomes de Vênus.

<sup>87</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 203-204.



¡malditos sean los dardos  
 Por los que así padezco!  
 A mí me traspasa una flecha de oro,  
 Mas, al contrario, una de plomo  
 A ella, la florida niña mía,  
 De la que una chispa  
 Salta y como yesca  
 Por entero a mí me quema.

Diz que a esperança na entrega da amada é a única coisa que pode salvá-lo, que Vênus proporciona tanto prazer quanto dor, e quando o amor não é correspondido (ou é volúvel) se transforma em ódio:

(2) ¡ya sabes Flora con certeza  
 Que intranquilo vivo!  
 Lo esperanza de tu entrega  
 Es lo que decide mi destino,  
 Pues a ti del todo rendido,  
 Me encuentro yo mismo perdido.  
 Sensible entre la rudeza  
 Y más ciego que cualquiera  
 Ante el resplandor de tu estrella  
 Me encuentro despavorido.

(3) En sus brazos Venus acoge  
 A negros y blancos;  
 A menudo se entrega  
 A los menos apropiados.  
 Unas veces tiene modales delicados  
 Y otras amargos los muestra.  
 Cuando el amante es engañado,  
 El amo en odio queda transformado  
 Y con certeza se dice  
 Que se ha metamorfoseado.<sup>88</sup>

Ao fim, porém, o eu lírico mantém sua fé de que o verdadeiro amor persevera; portanto o enamorado precisa manter seus votos e lutar para que seja digno do amor. Percebemos que o tema do sofrimento sem solução permanece, mas há novas nuances. Primeiro, a comparação entre o fato de se apaixonar com uma prisão. Em vários momentos dentro do cancionero há essa noção do amor enquanto prisão, pois uma vez que o eu lírico se apaixona por uma mulher, nada mais é capaz de ocupar sua mente, somente o sentimento, e a profunda angústia que a paixão causa, especialmente se não correspondida, é recorrente. Porém a solução aqui é dita: a mulher precisa ceder para que o eu lírico encontre paz. Há esperança nesses versos, no momento em que o eu

---

<sup>88</sup> Ibidem.

lírico fala sobre a perenidade do amor verdadeiro, tratando-o como uma recompensa para sua perseverança.

Seguindo esta linha, temos o segundo elemento, que é a súplica. Nessas canções, o eu lírico estende seus pedidos especialmente à mulher amada para que esta ceda às suas investidas, mas também à Vênus, ou aos deuses de maneira geral, para que estes intercedam e influenciem a decisão da moça à seu favor. Nesses casos é interessante notar o diálogo que se estabelece com a divindade ou com o interlocutor, e ficamos com a sensação de que o eu lírico está nos contando suas angústias e súplicas da mesma forma como as conta para as divindades. Na canção 107<sup>89</sup> observamos vários destes traços. O eu lírico se lamenta por ter sido atingido pelos encantos de Vênus e estar ardendo de amor, o que o deixa triste por estar aprisionado por esse amor. Suplica a dama para que seja correspondido, e na estrofe 3a a cobre de epítetos:

(3a) A ti, de la jurisdicción de Venus liberada,  
A ti, de la castidad renovada,  
A ti, de bello rostro adornada,  
A ti, con la ropa de la sabiduría engalanada,

(3b) A ti sola alzo mi canto;  
No deprecies [al namorado]  
Déjame, por favor, mostrarte que te amo,  
Tú que brillas en el firmamento estrellado.<sup>90</sup>

Vários elementos, mais uma vez, se aproximam da lírica occitânica e dos Minnesänger, como a exaltação das virtudes morais da donzela, bem como de seus atributos físicos; o sofrimento do eu lírico também se apresenta como incurável a não ser pela vontade dessa donzela. Além disso, a forma como as estrofes são construídas à maneira de uma ladainha à Virgem é muito interessante, mostrando que as intertextualidades presentes nessa canção ultrapassam o campo do profano e adentram ao religioso. Na estrofe 1b, o eu lírico usa metáforas de guerra para ilustrar seu sentimento:

(1b) Del fuego vivo tú eres chispa  
Que en la ciudadela de mi corazón se infiltra;  
Expuesto a ese pequeño fuego,  
Te encerré en mi corazón y le puse el sello.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Idem, p. 205-206.

<sup>90</sup> Ibidem. No segundo verso há a inserção de “al namorado” feita pelo editor, suprimindo uma lacuna no original.

<sup>91</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 205.

O uso de figuras de guerra demonstra algumas reminiscências de tópicos ovidianos como a *militia amoris*, bem como de uma referência à própria cultura guerreira dos nobres de seu tempo, mas o amor representado nesta canção não é do tipo arrebatador e que cega o eu lírico, e sim como uma fagulha que paulatinamente se espalha, até tomar o seu coração, que agora se entristece por estar tomado pelo sofrimento que esse amor causa, morrendo aos poucos.

Outro exemplo interessante é a canção 148<sup>92</sup>, na qual o eu lírico clama a Vênus no tempo da primavera para que preste auxílio aos jovens enamorados, a fim de que suas donzelas (chamadas aqui de Donas) retornem seus sentimentos, e que a deusa previna os sofrimentos de ambas as partes:

(1c) ¡asista Venus a todos aquellos  
Que solicitan su consuelo,  
Que Cupido le preste también asistencia!

(1d) ¡que asista ahora a los mozos  
Que reclaman su socorro,  
Para que le sean favorables sus dueñas!

(2a) Venus, que siempre existió y existe,  
Que lance sus proyectiles  
Sobre las enamoradas doncellas.

(2b) ¡ella que a los amantes da sus dones,  
Que no dañe a los jóvenes  
Ni a las hermosas damiselas!<sup>93</sup>

O uso do termo “donas” não se refere a uma possível relação vassálica como ocorreria no amor cortês, mas apenas aponta que essas moças são as donas dos corações dos enamorados. É interessante notarmos que o apelo é voltado para a divindade, para que esta proteja os casais e crie um tempo propício para o amor jovem, o que dá um tom leve e alegre a canção se compararmos com a anterior.

O tema da súplica de amor também aparece no *Carmina Burana* combinado com outros temas, dos quais trataremos a seguir. O primeiro é a combinação de súplica e o sofrimento de amor, como apresentamos aqui, e que segue uma estrutura mais ou menos geral, que consiste na descrição de um cenário bucólico e primaveril, no qual o eu lírico se encontra, mas que não tem efeito sobre ele, uma vez que está tomado pelo sofrimento

---

<sup>92</sup> Idem, p. 277.

<sup>93</sup> Ibidem.

de amor. Por fim, há a súplica desse eu lírico para que a amada retorne seus sentimentos.

Um bom exemplo da combinação desses dois fatores, sofrimento e súplica, pode ser encontrado na canção 103<sup>94</sup>. A canção está dividida em três partes, e nas duas primeiras a segunda estrofe se repete. Na primeira parte, o eu lírico se diz morrendo de amor, assim sua canção é como a do cisne branco, que tem o mais belo canto justamente antes de morrer. Diz que somente sua amada pode fazê-lo viver ou morrer, sua vida está em suas mãos. Amaldiçoa a inveja que o mantém longe de sua amada, e a compara com Helena de Tróia<sup>95</sup> pede para que ela não resista a Vênus e se aflija com o “invejoso” - neste caso, provavelmente alguém que possa descobrir seu envolvimento com o eu lírico, um tópico que é comum na lírica dos minnesänger e na lírica occitânica, representando o perigo dos amantes serem descobertos por terceiros:

(2a) ¿por qué, lívida envidia,  
Hija de la noche estigia,  
Balbuciendo con la lengua ímpia  
Perturbas mi alegría,  
Candando con cerrojo la entrada  
Antes para mí franca,  
A mí en exclusiva  
Negando esta florecilla  
Morena y nunca vista,  
Nada pálida  
Y carente  
De mácula,  
De la casta flor  
Y del rocío celestial  
Rival,  
Vaso dorado,  
De fragancias  
Ramo?<sup>96</sup>

O eu lírico se coloca então de joelhos, completamente a mercê da vontade dela. Na segunda parte, diz que se a moça lhe conceder o amor, seria mais feliz do que as divindades, mais sábio que Platão e mais forte que Sansão, misturando personagens mitológicos, bíblicos e reais e apelando para figuras de autoridade conhecidas pelas características que o eu lírico aponta, como a força no caso de Sansão ou a saabedoria

---

<sup>94</sup> Idem, p. 193-197.

<sup>95</sup> O que é bastante comum no cancioneiro amoroso, uma vez que Helena é tida como modelo de beleza inigualável desde a antiguidade.

<sup>96</sup> CARTELLE, E. M. *Op. cit.*, p. 193-197.

no caso de Platão. Logo, com a consolidação do amor, o eu lírico superaria “os melhores” em seus campos, o que o tornaria invencível, todo poderoso em sua euforia:

(1b) ¡da descanso  
A tus dardos!  
Entonces yo en el cielo  
Ocuparía el trono de Júpiter,  
Más sábio que Platón,  
Más fuerte que Sansón,  
Más piadoso que Augusto, el emperador.

Se ela o aceita, ele é curado, se não, ele está fadado à morte. Reside na vontade da donzela o gozo máximo e a danação máxima desse eu lírico. Na terceira parte, o eu lírico lamenta a Vênus por sua crueldade de fazê-lo sentir o que está sentindo, como se estivesse envolto em chamas, e a morte parece uma solução. Termina com uma súplica à amada, para que esta se compadeça dele e retorne seus sentimentos:

(3b) ¿por qué me lamento,  
Para qué me atormento?  
¡ayuda al que te solicita,  
Apíadate del que te suplica  
De quien, preso en tu cárcel,  
Tanto tiempo llorando te insta!<sup>97</sup>

O caso das canções 60 e 61<sup>98</sup> é muito interessante, pois além de trazer a combinação do sofrimento com a súplica (dirigida neste caso à Vênus) também incorpora o elemento do serviço amoroso. Na primeira, o eu lírico relata seu sofrimento preso em um amor que deu errado ou não é correspondido, porque ele se colocou a serviço de Vênus e cantou seu amor, mas isso só fez com que ele sofresse mais:

(1) Atrapado en un amor desgraciado,  
Me sentía igual que el pájaro  
Cruelmente en jaula encarcelado,  
Que ve el cielo lejano  
Y, sin dejar de cantar,  
Suspira siempre por volar.

---

<sup>97</sup> Idem, p. 193-197.

<sup>98</sup> Idem, p. 67-74.

A donzela o rechaça, “prometendo fidelidade a outro” e ele afirma que não buscou outras mulheres esperando ficar com esta amada, e agora se vê sozinho, em guerra por culpa de Vênus, chorando:

(3) el amor, doncella, me incita  
a que mis palabras te dirija,  
mas tú mis graves cuitas  
parece hacer más vivas

(4) cuando me afliges sin culpa por mi lado,  
considerando duros mis mandatos,  
mis razones deprecando,  
con la muerte amenazando,  
prometiendo a otro fidelidad  
y la diosa de Chipre negando lealtad.

Na segunda parte da canção, o eu lírico se põe a amaldiçoar a amada, pedindo justiça aos deuses do Olimpo para que punam essa mulher que lhe causou tanta dor, impedindo que encontre o amor, pois ela não sabe amar. Ele canta essa poesia, mas ela se faz de surda, preferindo aventurar-se por outros lugares e com outras pessoas do que ficar com ele, por isso é louca e impulsiva. Por fim, ele suplica a Vênus que faça com que a amada se liberte desse “feitiço”:

(14b) cuando rompes tus promesas,  
mujer tan atolondrada,  
caes tan bajo en tu miseria  
como una bacante enajetada.

(16) ¡oh alma Venus, considera  
al servidor de tus tareas  
y líbranos de esta pena  
que sufrimos sin merecerla!  
¡Somete tú a esta hechicera  
Y libérala de sus querellas!<sup>99</sup>

Na canção 61, observamos que o eu lírico se submete à Dama, colocando-se como seu servo, na esperança de ser amado de volta. Passa a descrever as inúmeras qualidades e virtudes da Dama, com um sorriso que dissipa suas dores. Na estrofe 3, diz que as palavras da dama lhe fizeram “mais doudo do que antes”:

(3)!que nadie se extrañe de la eminencia

---

<sup>99</sup> Idem, p. 62-66.

de una dueña de tanta grandeza,  
que a mí de sus palabras con la fuerza  
me hizo más docto que antes  
otorgándome su largueza!

Em seguida pede que a donzela não seja reservada ao se entregar para ele, pois isso acabaria com suas tristezas. O eu lírico se compara a Apolo, apaixonado por Dafne, pois ele mesmo se encontra enamorado de uma donzela que o faz esquecer as outras. Mais a frente, comenta que desde que a viu pela primeira vez, sua dor não tem fim, e ela deve ser misericordiosa e acabar com esse sofrimento; mas ele se coloca numa posição submissa a vontade da donzela, deixando claro que seu desejo é, sobretudo, carnal:

(11a) otra mejor ninguna  
ni con más dulzura  
podría encontrar,  
si la que elegí  
quiere cumplir  
mi ley conjugal.<sup>100</sup>

Nessa sequência existem vários elementos interessantes da lírica amorosa goliárdica. Na primeira canção o sofrimento do eu lírico é latente, pois não basta a amada tê-lo rejeitado, ela ainda jura amor a um concorrente; preso em um amor não correspondido, sua frustração é dirigida à Vênus, que o enfeitiçou com esse sentimento, e a própria amada, que não levou em consideração o fato de ele ter se mantido fiel à ela. Por esse fato, ela mereceria ser punida por “não saber amar”, o que nos remete a um tópico do amor cortês no qual a mulher, uma vez convidada a jogar esse jogo, deve aceitar e participar dele. Neste caso a mulher quebra o pacto ao se envolver com outro e rejeitar o eu lírico, que se vê no direito de reivindicar a cólera dos deuses sobre essa mulher. Porém, o pacto de amor não é feito entre os dois amantes simplesmente, mas entre cada um dos amantes e Vênus, como se observa nos últimos versos da estrofe 4: “prometiendo a outro fidelidad/y a la Diosa de Chipre negando lealtad”<sup>101</sup>.

As reminiscências do amor cortês são ainda mais proeminentes na canção 61, quando observamos a prática do serviço: o eu lírico se submete à vontade da amada ao se posicionar de maneira servil às suas vontades. No fim da primeira canção, isso se explica pelo fato do eu lírico atribuir a um fator externo (nesse caso um mau espírito a quem Vênus deve vencer) o comportamento impulsivo de sua amada.

<sup>100</sup> Idem, p. 70-74.

<sup>101</sup> Idem, p. 63. Deusa de Chipre aqui refere-se a Vênus.

Na segunda canção, o eu lírico tenta ganhar os afetos da amada através de elogios impossíveis, o que também ocorre na lírica cortesã, mas utilizando-se de um repertório tipicamente goliárdico, tanto no momento de construir os elogios utilizando como comparativo as flores e a natureza, bem como as estrelas e o sol, sempre focando em seus atributos físicos quanto no momento em que descreve seus sentimentos, mencionando o cupido como agente catalisador desse amor, remetendo, portanto à uma rede de referências dos mitos pagãos antigos.

De maneira geral, esses são os elementos mais recorrentes dentro do cancionero amoroso do *Carmina Burana*, que se fazem presentes em diferentes graus nas canções. Percebemos que seus temas não estão muito distantes dos temas tratados por outras formas líricas em outros espaços, e a intertextualidade é um elemento importante para a poesia goliárdica, pois esta se forma como um mosaico de referências cujas peças são unidas através da experiência e dos sentimentos dos Goliardos.

#### 2.4. RUPTURAS DO MODELO

Após termos identificado os elementos principais do modelo da lírica amorosa goliárdica, também devemos tratar das canções que apresentam rupturas dessa estrutura, ou seja, canções nas quais o decorrer não segue como esperado, tornando as interações entre o eu lírico e a mulher amada impossíveis ou permeadas de violência. É o caso das canções 79 e 141 do cancionero, nas quais há uma rejeição sumária da donzela quanto ao engajamento no jogo amoroso, e o eu lírico não insiste. No caso da canção 79, A canção começa com o eu - lírico descrevendo a paisagem do campo, com flores e pássaros em um dia de sol, meio paradisíaca. Enquanto repousava, avista uma camponesa recolhendo amoras, e passa a cortejá-la. Até aqui, o eu lírico segue a interação que vemos em várias outras canções do *Carmina Burana*, mas o que surpreende é a reação da moça: ela é direta e diz que os pais se irritariam com esse tipo de coisa, então ele deve respeitá-la:

(5) Ante su visión al amor me entrego;  
fue obra de Venus, así lo creo.  
“Ven”, le dije, “no soy un bandolero,  
Nada robo, a nadie ofendo.  
A mí y lo mío a ti entrego,  
Más hermosa que Flora!”



(6) ella me respondió con verbo breve:  
 “de los juegos de los hombres no estoy al corriente.  
 Mis padres conmigo son crueles.  
 Mi madre entrada ya en años menos pacientes  
 Se enfadaría por una cosa tan leve.  
 Respétame, pues, ahora.”<sup>102</sup>

A canção acaba assim, sem tentativas de persuasão por parte do eu lírico ou qualquer jogo de amor sendo jogado. Podemos argumentar que isso se deve, em parte, pela origem humilde da donzela, portanto ela não faria parte de um extrato de mulheres das quais se espera que se engajem no jogo do amor; mas essa canção também transmite o tipo de poesia de experiência da qual Villena nos fala, de forma simples e significativa, pois por sua espontaneidade podemos imaginar que é possível que o poeta tenha se inspirado em uma situação real e corriqueira.

A canção 141<sup>103</sup> carrega uma carga simbólica maior. O eu lírico se alegra com a chegada da primavera, mas logo se entristece com a chegada do amor, pois sofre pela donzela. Pede a ela que cure suas feridas de amor, caso contrário morrerá. Mais uma vez vemos que a canção começa de maneira típica e segue o modelo estabelecido, no qual a primavera é representada enquanto tempo propício para o amor, mas este não vem facilmente por causa da relutância da donzela, motivo pelo qual o eu lírico sofre; o tópico do morrer de amor também está presente e adiciona uma carga dramática para o lamento do eu lírico, na tentativa de convencer essa mulher. A resposta que esta donzela oferece, mais uma vez surpreende: ela responde que ele não irá encontrar o que busca, pois ela não quer jogar esse jogo com nenhum homem, uma vez que ela tem a Fênix como guia e quer levar a vida solitária e celibatária, como a ave mitológica:

(1e) “joven, ¿qué pretendes alcanzar?  
 Buscas lo que no hallarás.  
 .....  
 .....

(1f) quieres conmigo retozar...,  
 mas yo a ninguno me quiero atar,  
 con el ave Fénix como guía  
 quiero yo llevar mi vida”.

<sup>102</sup> CARTELLE, E M. *Op. Cit.*, p. 123-124.

<sup>103</sup> Idem, p. 268-269.

O eu lírico, por outro lado, acredita no amor e que este irá vencer até as jovens mais austeras, e tenta argumentar, dizendo que é apto para o amor, que arde dentro dele:

(2b) “veo en tus palabras  
lo que quieres,  
lo que eres,  
que amar bien sabes  
y que para el amor soy apto,  
y que ya por dentro ardo”<sup>104</sup>.

Olhemos primeiro para a negativa da donzela. Sabemos que existia, neste período, um projeto ideológico no qual os grandes padres da Igreja se esforçam para produzir uma literatura a fim de criar um modelo de virtude a ser seguido pelas mulheres, especialmente as pertencentes à aristocracia. Essa literatura pedagógica visava normatizar diversos aspectos das vivências femininas, discursando sobre o modo ideal de se vestir, se portar, falar e agir, e um dos principais pontos a serem reforçados era o enaltecimento da castidade. As mulheres virgens, para esses doutos da Igreja, ocupavam o lugar mais próximo possível de Deus, pois seriam puras e dedicadas a levar uma vida longe dos pecados, especialmente os ligados à sexualidade, inspiradas pelo exemplo de Maria.

Como homens ligados aos espaços de produção de saber, seria improvável que os Goliardos estivessem alheios a esse discurso, e a donzela idealizada em suas canções é frequentemente pura e casta, por isso a necessidade de convencimento e apelo às divindades do amor para que ela ceda às investidas do eu - lírico. O que chama a atenção, entretanto, é que o símbolo escolhido para representar essa castidade é a Fênix, ave mitológica que possui um profundo significado dentro da cristandade. A Fênix aparece nos bestiários tardo antigos e medievais como uma ave da região da Arábia ou Índia, que tem a capacidade de se regenerar. A versão mais difundida nesses séculos XII e XIII é de que a Fênix, sentindo o fim de sua vida, constrói para si uma pira e joga-se nela, sacrificando-se; das suas cinzas surge um verme, que então se tornará Fênix mais uma vez, em um ciclo virtualmente infinito.

O sacrifício da Fênix é visto como uma metáfora para o sacrifício de Cristo, pois este, assim como a ave, é capaz de ressuscitar em sua própria carne como sugerem os evangelistas e não em uma forma puramente espiritual como sugerem as cartas de Paulo. Segundo Valerie Jones, a Fênix seria uma evidência de que a ressurreição é viável, o que reforça o dogma através de um imagético acessível para as pessoas

---

<sup>104</sup> Ibidem.

iletradas, sendo inclusive representada em Igrejas e nos próprios bestiários, servindo a esse propósito didático. Além disso, a Fênix também simboliza a eucaristia, por conta desse viés de sacrifício, “thereby simultaneously evoking the Idea of the resurrection of the body and the concept of Christ’s physical presence” e também ligada ao batismo, enquanto um símbolo de renascimento, “a rebirth achieved through the death of the flesh”<sup>105</sup>, ou seja a morte simbólica do ser humano enquanto pecador e seu renascimento através da aceitação da religião cristã, logo após seu nascimento.

Na canção, portanto vemos que a donzela evoca um símbolo que representa a seriedade de sua convicção em seguir numa vida celibatária e sem pecados, como se ela tivesse “encontrado a luz” e renascido, como a Fênix, para uma vida sem pecados e voltada para um ideal de pureza do espírito e da carne; ainda que ela tenha interagido romanticamente com o eu lírico no passado. O eu lírico tenta insistir, se mostrar apto ao jogo do amor, mas sem sucesso.

Existem outras canções que representam uma quebra do modelo apresentado até aqui, mas nestas ocorre o estupro, ou seja, o eu lírico não consegue convencer a donzela a se entregar ao amor, mas isso não o impede de cometer o ato sexual de maneira violenta. As canções 72 e 84, ambas atribuídas a Pedro de Blois, trazem um viés mais ovidiano, através do tema do amor enquanto campo de batalha. Na primeira, o poema é um agradecimento a Vênus por ter concedido a vitória ao eu - lírico sobre a amada. Com metáforas militares, o eu lírico passa a descrever sua batalha e diz que já tinha passado pelos quatro primeiros passos do amor (olhar, conversar, acariciar e beijar) e só faltava a última etapa, o sexo.<sup>106</sup>:

(2a) Las miradas, la conversación,  
las caricias y los besos  
ella me había concedido hacerlo;  
pero me faltaba  
la última y mejor  
trincheras  
del amor.  
Si no la franqueo,  
Lo demás  
Que se me da  
Sólo sirve de alimento  
A mi deseo.

<sup>105</sup> JONES, V. The Phoenix and the Resurrection. IN: HASSIG, D. **The Mark of the Beast**: the medieval bestiary in life, art and literature. New York and London: Garland Publishing, 1999. P. 67.

<sup>106</sup> Aqui se trata dos cinco passos do amor, outro tópico da lírica ovidiana.

Sua amada, no entanto está chorando, e suplica para que ele recue, pois está indecisa. Segue uma descrição na qual os amantes lutam, ela tentando se defender, primeiro de suas palavras e então de suas ações, e ele forçando o ato. Ela por fim, cede à pressão:

(4a) enardecido recurro a la fuerza.  
Ella me clava las uñas cruelmente,  
Me arranca el pelo,  
Me repele  
Valientemente,  
Se dobla  
Y entrecruza  
Las rodillas  
Para que la puerta  
Del pudor no se rinda.

(4b) mas yo sin tregua la lucha sigo,  
el triunfo de un deseo persigo.  
Con mis brazos  
Reafirmo el abrazo  
Y sus brazos  
Sujeto  
Cubriéndola  
De besos.  
Así se abren  
De Dione los reales.<sup>107</sup>

O eu lírico finaliza dizendo que ambos aproveitaram o ato, e que ela foi dormir com um sorriso nos lábios. Por esse final podemos interpretar que o eu lírico acredita que a relutância da amada não era real, apenas um “charme” para que a batalha transcorresse como parte do jogo. O tom da canção é leve e espontâneo, apesar da temática violenta, e percebemos que o eu lírico se dirige a uma terceira pessoa, contando suas proezas com orgulho.

Na segunda, o eu lírico, num cenário primaveril, avista a donzela, que imediatamente deseja, como se fosse filha de Vênus. Passa a acariciá-la, mas ela chora e está relutante. Como em uma batalha, ele tenta forçar a relação uma vez, mas é agredido. O eu lírico então diz que diferentemente de Tândalo<sup>108</sup> ele está determinado a saciar seu desejo, e na segunda tentativa consegue “quebrar a porta”, ou seja, tirar a virgindade da donzela através do estupro. Nesta canção, o tom é mais cruento e a descrição do ato forçado mais violenta do que a anterior, a donzela luta contra esse

<sup>107</sup> CARTELLE, E. M. Op. Cit, p. 103-105.

<sup>108</sup> Que, no inferno, não podia comer e beber mesmo tendo comida e bebida a seu alcance.

agressor e a linguagem utilizada remete a uma batalha, como a quebra de um cerco ou uma invasão:

(3) El miedo a replicar  
la impulsa a llorar.  
Mas el amor protervo  
Con la rapiña contento  
Mi mano  
En su regazo  
Con presteza introduce  
Para tocar  
Sin rubor  
El umbral de su pudor.  
Entonces me apresuro  
Y ataco  
Con mi amenazante máquina de asalto,  
Pero fracaso,  
Pues defendiendo la entrada,  
Con uñas afiladas,  
Mantiene la puerta cerrada.  
*Refr.* ¡ay, que muero!  
Pero entre las muertes comparables  
Ésta es sin duda la más agradable.  
Así vive el amador,  
Muriéndose de su amor.<sup>109</sup>

(4) ¡Tántalo alcanzar nunca podía  
la bebido que se ofrecía!  
Mas para que no frustrase ella por entero  
Mi deseo,  
De nuevo  
Eché mi brazo  
A su cuello,  
Envolviéndolo,  
Y deshago  
De sus piernas el lazo;  
Para deflorar  
A la doncella  
La ataco toda con mis fuerzas;  
Y, concluyendo el combate,  
La puerta  
Quiebro.  
Así es como lucho yo que en esta guerra.<sup>110</sup>

Em ambas essas canções, a mulher é representada de forma diferente da que vimos nas canções que seguem o modelo. Aqui elas são presas, sua relutância um inimigo que precisa ser derrotado, sua virgindade um prêmio a ser reclamado pelo eu -

<sup>109</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit*, p. 136.

<sup>110</sup> Idem, p. 135-137. O autor repetiu o terceiro refrão, aqui reproduzido, na quarta estrofe uma vez que o manuscrito está corrompido nesta parte.

lírico. Na primeira, o eu lírico tinha uma relação estabelecida com a mulher amada, e a canção trata do ultimo passo do amor, o mais difícil de conseguir, e tem a intenção de ser um relato de vitória, como um clamor pelo seu direito, sua recompensa após a espera e a paciência. Na segunda, porém, a donzela é desconhecida do eu lírico, não há conquista ou jogo amoroso; o eu lírico é movido pelo seu desejo e pela beleza da donzela, e não hesita em atacar, mesmo que seja fisicamente repellido por ela, como não hesitaria em atacar um inimigo em uma batalha.

Porém, ao analisarmos a forma dessas duas canções e a vasta influência dos temas ovidianos em seus versos, vemos que é mais provável que se trate de exercícios escolares, emulações do poeta romano adaptadas ao metro rítmico utilizado pelos Goliardos. Não podemos esquecer que essas canções foram atribuídas a Pedro de Blois, que era uma figura de certa influência em seus círculos, que foi preceptor de príncipes, e que, portanto contava com uma erudição vasta.

Ao compararmos essas duas canções com a canção 158, percebemos uma grande diferença. Seguindo a forma de uma pastorela, o eu lírico narra seu encontro com uma pastora, que era bela apesar de pobre, em um cenário primaveril; ela está distraída tocando flauta, e ele a avista e imediatamente encanta-se com sua beleza. Ele então se aproxima, mas ela, ao avistá-lo, grita. Ele diz para ela não temer nada, e lhe oferece um colar. Ela recusa dizendo que ele quer enganá-la, e se defende com o fuso de uma roca. Ele a agarra e a prende sob o peso do corpo, forçando a relação. Ela o amaldiçoa e manda que vá embora sem dizer nada a ninguém sobre o que aconteceu, pois do segredo depende sua segurança dentro de casa:

(4) “no quiero”, dijo, “tu regalo,  
porque vienes con engaño’,  
y se defendía con el huso de la rueca.  
Agarrándola, la tumbé en tierra;  
No vi bajo el cielo otra más bella,  
Aunque vistiera con pobreza.

(5) para ella fue muy penoso,  
para mí placer y gozo.  
“¿qué has hecho”, dijo, “maldito?  
“ay, ay de ti! ¡Pero marcha  
Y de esto a nadie digas nada,  
Para vivir segura en mi casa!

(6) si se enterase mi padre  
o Martín, el mayor de mis hermanos,  
para mí sería un día aciago.  
Y si lo supiera mi madre,

Que es mucho peor que una víbora,  
A palos sería molida.”<sup>111</sup>

Nesta canção, tanto a forma das estrofes, a utilização do diálogo, quanto as palavras usadas para descrever a ação, sem muitas figuras de linguagem ou intertextualidades e de maneira simplificada, indicam uma relação com uma experiência vivida, até mesmo corriqueira. A pobreza da moça é atestada em seus modos e suas roupas, portanto não é de se espantar que ela não tenha recebido o mesmo tratamento de uma dama com a qual o jogo do amor é jogado.

Após analisar essa estrutura geral da lírica amorosa goliárdica, podemos pensar se os temas tratados nas canções podem ser vistos como os primeiros passos para uma moral laica e natural, ao contrário da moral cristã, como aponta Le Goff. Ao introduzir nas canções temas da lírica amorosa clássica em composição com alguns elementos da lírica cortesã provençal que vimos até aqui, é possível fazer essa afirmação. Se tratarmos a lírica goliárdica como uma forma poética que representa o começo de uma transição moral de um ideal rígido para um ideal mais maleável, nos vemos de frente com um fenômeno que é identificado por Georges Duby, em sua coletânea de ensaios intitulada *Idade Média, Idade dos Homens*, no qual o próprio sistema de valores da Cristandade passa, nesse período entre os séculos XII e XIII.

Duby aponta duas tendências visíveis nesses séculos; a primeira é a relatividade, a percepção de que o tempo não é um bloco coeso de passado/presente/futuro, e a súbita realização de que o cristianismo não é o centro do mundo, de que existem pessoas que não seguem a palavra de Cristo por vontade própria, e essas pessoas são numerosas. A segunda é a aceitação da felicidade mundana, um afastamento dos ideais ascéticos de desprezo pelo mundo em prol de uma alegria de viver.<sup>112</sup>

Em outro texto da mesma obra, intitulado “o renascimento do século XII”, Duby retoma essas tendências, explicando que a presença da aristocracia leiga crescente é fundamental para entender essas transformações, porque enquanto detentoras de poder monetário que muitas vezes ultrapassa o patrimônio da nobreza senhorial sua importância cresce juntamente com seu próprio sistema ideológico. Com aspirações de integrar a alta cultura, essa aristocracia transforma seus ideais cavaleirescos em uma cultura preeminente sobre os outros pilares trifuncionais, dissolvendo em partes o

---

<sup>111</sup> Idem, p. 291-292.

<sup>112</sup> DUBY, G. *Idade Média... Op. Cit.*, P. 153-166.

privilégio do monopólio cultural que pertence à Igreja. Ocorre uma interpenetração entre a cultura aristocrática leiga e eclesiástica, bem como o que Duby chama de “tomada de consciência do progresso”, que é a valorização da cultura, de uma natureza reabilitada, na qual o homem age como agente de Deus em sua própria criação. Para Duby, é nesse momento em que

Nasce a idéia de que a civilização cresce como uma planta, que cada geração recebe das mãos de sua antecessora a tarefa, e que ela deve levá-la avante em direção à sua realização. Trata-se bem de uma reviravolta completa na visão da história humana. Esta deixa de ser contemplada, de maneira pessimista, como um processo de corrupção inevitável. Ela aparece, pelo contrário, como uma conquista. Ela muda de sentido. Sua marcha, doravante paralela à da história da salvação, não parece mais conduzir implacavelmente à decadência, mas elevar-se de idade em idade, de grau em grau, em direção à maior perfeição.<sup>113</sup>

Porém, isso não quer dizer que essa tendência tenha sido hegemônica; havia contraprocessos; e Duby cita aqui a ordem monástica de Cister, que queria se manter fiel ao “desprezo do mundo” da tradição ascética – uma tendência conservadora. (Ainda que os cistercienses tenham abraçado as inovações técnicas que fizeram das suas terras das mais produtivas).<sup>114</sup>

Os Goliardos se encontram no meio dessas transformações de valores, de forma acentuada, pois estavam presentes nas escolas e universidades, espaços de reflexão e produção de conhecimento que justamente tratava desses temas; porém não há uma oposição marcada entre a moral cristã e a moral laica dentro das canções goliárdicas, pois a moral cristã está se modificando e incorporando elementos dessa moralidade laica, como vimos acima com o modelo cortês sendo usado como uma ferramenta didática pela aristocracia para incorporar nos valores da cavalaria os ideais cristãos como a contrição e a mesura, a justa medida das coisas. Vemos nas canções goliárdicas as representações da variedade de formas dessa moral, cristã e laica, em transformação, como demonstrado nesse capítulo: a dama, pura e casta, como receptora de um afeto carnal do eu lírico; a primavera, a natureza e outros temas ligados à tradição pagã acessível em sua maioria apenas para os eruditos sendo misturados com temas cortesões, como o serviço; a simbologia cristã representada nos bestiários, entre outras coisas.

---

<sup>113</sup> Idem, p. 171.

<sup>114</sup> Idem, p. 172.



Muito mais do que um esforço deliberado para este ou aquele ideal, a poesia goliárdica mostra a diversidade e a riqueza de uma sociedade, também, diversa e rica.

### 3. CAPÍTULO II

#### A MULHER NA IDADE MÉDIA – DISCURSOS E PRÁTICAS

Neste segundo capítulo faremos um breve panorama sobre as condições de vida das mulheres dentro da cristandade latina, bem como a forma como elas são vistas e representadas por pensadores da Igreja. A mulher de maneira geral, durante o período em que estudamos, não tem, na maioria das vezes, voz própria. Em comparação com obras de autoria masculina, a produção feminina das próprias mulheres sobre o que elas pensavam em relação à sua condição de vida é praticamente inexistente, especialmente ao se tratar das camadas mais empobrecidas da população. Ainda que conheçamos alguns nomes ilustres como Hildegarda de Bingen<sup>115</sup> e Marie de France<sup>116</sup>, elas são exceção. A documentação do período que estudamos é rica, mas em sua maioria proveniente da Igreja e seus mestres, ainda que um processo de laicização e expansão do conhecimento para além dos muros dos mosteiros esteja em curso nesses séculos XII e XIII, como tratamos antes.

Esses mestres da Igreja se preocuparam largamente com o lugar e o papel da mulher dentro da Cristandade, e vários fôlios de pergaminho foram preenchidos com pensamentos sobre como a mulher devia se portar, se vestir, servir. Como filhas de Eva, a originária do pecado original e “produto secundário” da Criação, advinda de Adão, a mulher na visão desses mestres é destinada a servir o homem, a se submeter, a manter-se virgem sempre que possível. Essa concepção faz parte de um projeto ideológico que vem se desenhando desde o início da Cristandade, ainda sob jugo romano, no momento em que o cristianismo vai tomando forma e os ideais ascéticos são valorizados. Retomaremos este tema mais adiante. Antes de adentrarmos propriamente na questão feminina, é necessário entender a forma como o conhecimento é produzido na cristandade nesse período, para compreendermos de onde vêm as idéias que estão sendo propagadas nesses séculos XII e XIII.

#### 3.1. A MULHER NOS DISCURSOS OFICIAIS

---

<sup>115</sup> Monja beneditina que viveu no século XII na região do Reno. É autora de diversas obras de teologia, além de tratados sobre ciência natural e também poesias.

<sup>116</sup> Marie de France nasceu na França, mas viveu na Inglaterra durante o século XII. Sua identidade é um mistério para os especialistas, mas suas obras incluem 12 lais bretões e uma fábula.

Quando se trata de textos produzidos acerca das mulheres, no entanto, há uma tradição que remonta a tempos muito mais antigos, ainda permeados de ascetismo e que não via a mulher com bons olhos. Jacques Delarun, em sua contribuição para a monumental *História das Mulheres* organizada por Georges Duby e Michelle Perrot, trata exatamente do ponto de vista desses clérigos quanto ao lugar feminino na sociedade. Antes de existirem escolas laicas, os clérigos nos mosteiros foram por muito tempo responsáveis pela produção intelectual e ideológica da medievalidade, bem como a moral e os costumes cristãos, chaves para a salvação da alma. Esses monges tinham uma convivência bastante reduzida (se não nula) com mulheres, muitos sendo entregues ainda crianças aos mosteiros, para serem educados por outros monges. Entre os séculos XI e XIII, os espaços que esses clérigos ocupam são masculinos, e a mulher é vista como o outro, que causa estranheza e medo. Para o autor, mesmo a literatura (ou seja, os textos feitos para divertir como as canções de gesta) tratam a mulher como um objeto apenas; um prêmio dado aos guerreiros virtuosos. Os escritos dessa época são obcecados pelas mulheres, e o método dos clérigos é retomar os escritos dos Grandes Padres, como Santo Agostinho e Santo Ambrósio através da exegese desses textos, o que faz com que inovações ou transformações sejam lentas e relutantes: “é sempre do velho que eles fazem novo”<sup>117</sup>. No caso das mulheres há uma contradição a se resolver acerca de sua natureza, sempre tratada como uma criatura repleta de pólos opostos, como o pecado e a vida, a danação e a necessidade de salvação.

O autor escolhe ver essas contradições a partir da obra de três cônegos, Marbodo de Rennes, Hildeberto de Lavardin e Godofredo de Vandoma, todos da virada do século XI para o XII e do oeste da França, para entender as discussões ideológicas sobre a figura da mulher. Eles são da primeira geração de clérigos após a reforma gregoriana, que tinha como premissas o retorno à “pureza” da fé, a libertação do controle secular, o celibato estendido a todos os membros da Cúria e não somente os monges, e um modelo de fé e salvação, institucionalizando o casamento e apontando o caminho para as Cruzadas e o surgimento da ordem de Cister. Existiam então três arquétipos de mulher difundidos dentro da cristandade e que esses cônegos tratam em suas obras. A primeira é a mulher personificada em Eva: pecadora, responsável pela queda da humanidade do Paraíso. Godofredo afirma que a superioridade do homem sobre a mulher advém da criação, pois Eva foi criada a partir de Adão, enquanto Adão foi criado a partir de Deus;

---

<sup>117</sup> DELARUN, J. Olhares de Clérigos. IN: DUBY, G. e PERROT, M. *História das... Op. Cit.* P. 30.

ela, portanto é fraca e suscetível às tentações, desobediente e por conta disso recebe o pior castigo, que são as dores do parto. Eva, e a mulher de maneira geral, é a porta para o Diabo e a deserção do fiel a Deus. Godofredo visa alertar os monges para se afastarem dessa tentação.

Porém, o autor aponta que a aversão ao feminino de Godofredo pode ter outras raízes que não as ideológicas: Numa correspondência entre esse cônego e Hildeberto de Lavardin, fica claro que ele estava disputando terras com uma viúva, enquanto o próprio Hildeberto tinha tido vários filhos com mulheres pobres antes de ser nomeado cônego. Em seus escritos contra as mulheres, o nome de Eva nunca é citado, ficando implícito, jamais enunciado. Marbodo, da mesma forma, demonstra em suas correspondências uma intensa aversão não só às mulheres, mas também à gravidez e parto; escreve uma canção intitulada “da mulher má”, reunindo todos os exemplos clássicos e patrísticos da mulher sórdida. Mas a inominabilidade de Eva persiste, pois mesmo que haja o esforço para afastar os clérigos das mulheres, colocar Eva no papel de Inimiga seria renegar seu papel como fonte da vida: é dela que se origina a humanidade, segundo a tradição cristã.<sup>118</sup>

O segundo modelo feminino tratado é Maria. Completamente oposta à Eva, Maria é o objeto de devoção no século XII, mas como o autor aponta, “louvar à Virgem-mãe não é de maneira nenhuma prestar homenagem ao conjunto de suas mais modestas co-irmãs”<sup>119</sup>. Marbodo e Godofredo e, mais tarde, Bernardo de Claraval, entoam belas canções sobre a virgem, e não eram os únicos. No campo ideológico, porém, os teólogos discutiam a natureza da virgindade de Maria, que segundo algumas interpretações, teria sido mantida apenas na concepção, sendo, portanto perdida no parto; mas a ideia de que a virgindade se mantém mesmo após o parto ganha força e Godofredo a defende, junto com outros, a ideia de que o útero de Maria era sagrado e inviolável, mantendo-se imaculado após o parto e durante também. Porém, essa visão quanto à virgindade de Maria a torna um modelo inalcançável para as mulheres comuns, as esposas por exemplo. Marbodo tenta, em sua obra, reabilitar o papel social da mulher enquanto provedora da vida, mas não trata do tema da salvação da alma feminina, deixando a entender que somente as virgens são capazes de alcançar essa salvação. Hildeberto propõe um modelo a ser seguido pelas mulheres casadas através da hagiografia de Santa Radegunda, esposa de Clotário, ao construir uma narrativa na qual

---

<sup>118</sup> Idem, p.33-39.

<sup>119</sup> Idem, p. 40.

a santa manteve-se virgem até o casamento e “cumpria suas obrigações” de se deitar com o marido com repulsa, mas resignação; ainda que a virgindade fosse o meio mais “seguro” e incentivado para a salvação da alma feminina, a repulsão pelo sexo e a penitência eram os únicos caminhos possíveis de salvação para as mulheres da aristocracia.<sup>120</sup>

O ultimo modelo feminino exposto pelo autor é o de Maria Madalena, personagem que tem origem em uma fusão entre três mulheres da Bíblia: Maria de Magdala, Maria Bethânia<sup>121</sup> e a mulher anônima que banha os pés de Jesus com suas lágrimas de arrependimento. A fusão, obra de Gregório Magno, resultou em Maria Madalena, e aos poucos seu culto foi crescendo na Cristandade, relíquias foram aparecendo, com sede em uma abadia na Borgonha. Godofredo, ao escrever sobre essa figura, parte da pecadora anônima e relata que ela era uma prostituta na cidade, mas ao confessar seus pecados para o Cristo (que não a julgou), ela se salva e torna-se uma agente de redenção ao lado da Virgem, sendo “mais fiel que Pedro” para o douto, que se inspirara em outros escritos, como os de Santo Agostinho e Santo Ambrósio. Porém, para Godofredo Madalena representa não a mulher, mas a humanidade como um todo, ou “a parte feminina presente em todo homem que o atrai para baixo, para o corpo, para o sensível, a sua alma”.<sup>122</sup> Marbodo, de maneira semelhante, vê em Madalena a redenção da alma pecadora arrependida. Delarun aponta então que temos de um lado Eva, próxima à mulher “real”, mas que é vista como um modelo a não ser seguido, como uma pecadora irreversível; e de outro temos Maria, que é um modelo inalcançável. Maria Madalena é o meio termo, a terceira via pela qual a salvação é possível para as mulheres, e sua ascensão tem relação direta com o que Le Goff chama de O Nascimento do Purgatório, que foi um fenômeno dessa época no qual esse espaço intermediário entre paraíso e inferno é criado para acomodar os pecadores. Delarun, porém, diz que “todo pecador se deve resgatar da falta que o marca desde sua concepção. Tem-se o sentimento de que as mulheres, sob os auspícios de Madalena, se deve resgatar duas vezes em vez de uma: de serem pecadoras e de serem mulheres”.<sup>123</sup>

A virada dos séculos XII para o XIII traz uma série de mudanças, como sabemos: o crescimento das universidades – e portanto da massa de doutos – que fazem com que os clérigos não sejam mais os únicos a pensar sobre esses assuntos, pois doutos

---

<sup>120</sup> Idem, p. 41-47.

<sup>121</sup> irmã de Lázaro, que foi ressuscitado por Jesus.

<sup>122</sup> Idem, p. 50.

<sup>123</sup> Idem, p. 53.

leigos começam a fazer suas vozes serem ouvidas. No auge do culto mariano impulsionado pela mentalidade de Cister e por Bernardo de Claraval, seu maior expoente, e consolidado pelas ordens mendicantes, a imagem da Virgem também muda e seu aspecto mais valorizado passa a ser a maternidade ao invés da virgindade. Sua santificação e assunção, e a intensidade do luto da mãe que perde o filho a aproximam da humanidade. A imagem nefasta de Eva também é atenuada por São Tomás de Aquino, que ao tentar conciliar o Gênesis bíblico e a Fisiologia de Aristóteles, defende que a cadeia do pecado original é perpetuada por Adão, pois ele é o portador da semente; mas esse pensamento acaba por reafirmar a submissão da mulher frente ao homem em consequência. Outro tema reaparece com força no período, que é o arquétipo da mulher tagarela, um traço que deve ser reprimido especialmente em público ou quando esta quer ensinar algo a algum homem. Em vários escritos, inclusive de Tomás, a repreensão pela fala pública feminina está presente.

Depois da popularização do culto à Maria Madalena, há um aumento no número de canonização de mulheres, sendo que um terço das mulheres canonizadas na Itália entre os séculos XIII e XIV não eram virgens; o hagiógrafo de Margarida de Cortona argumenta que Madalena foi aceita no séquito das virgens, pois Deus teria restaurado sua virgindade, mostrando que, mesmo que as mulheres casadas tivessem meios de redenção, a virgindade ainda era a característica mais desejada para o sexo feminino, a ponto de Deus restaurá-la em uma mulher de valor como Madalena.

Percebemos que várias dessas idéias perpetradas por clérigos como os apontados pelo autor no século XI permanecem relevantes para a Cristandade séculos depois, com consequências reais que ultrapassam o campo ideológico na vida das mulheres. Isso porque esses escritos que buscam regular a vida das mulheres tinham um forte traço pedagógico e afetavam especialmente as mulheres da aristocracia e das cortes, que deveriam servir de modelo também para as mulheres mais modestas. Há um distanciamento entre a ideologia e a prática, que permanece em sua essência oculta para os historiadores e historiadoras, por conta da dificuldade das fontes que provém de meios quase que exclusivamente oficiais e institucionalizados. É notável, porém, o aumento exponencial de escritos voltados para o controle do comportamento feminino durante o fim do século XII e o início do século XIV. Carla Casagrande, em seu texto *A mulher sob custódia*, nos aponta que esse aumento se deve ao trabalho incessante de clérigos, especialmente os pertencentes às ordens mendicantes (que ocupam os espaços universitários e citadinos em massa). Ainda que não haja de fato meios como saber em

que extensão essas idéias eram aplicadas na realidade, esses escritos são importantes para entendermos o que se esperava das mulheres na sociedade, no esforço de “se construir um modelo feminino que, imbuído de autoridade que venha do passado, fosse capaz de funcionar no presente e se projetar no futuro”.<sup>124</sup>

Como é de se esperar, dos homens que escreveram sobre as mulheres temos um bom numero de informações sobre suas vidas e trajetórias, bem como suas obras; mas sobre as mulheres em si, há muito menos. Isso porque as mulheres entram nos textos desses clérigos enquanto categorias, que se multiplicam no século XIII. A mulher passa a ser “as mulheres” e os escritos desses doutos, religiosos e leigos reconhece cada vez mais as diferenças entre as mulheres, mas que de uma forma ou outra, a ligam ao ambiente familiar: esposas, mães, filhas, viúvas, velhas. O dominicano Humberto de Romans expande ainda essas categorias, adicionando as mulheres religiosas separadas por ordens, as leigas como as burguesas, nobres, servas de famílias ricas, as pobres, as camponesas, as prostitutas. O jurista Francisco de Barberino também faz separações levando em conta traços como a idade, o casamento e viuvez, a posição social, indo da rainha até a mais humilde comerciante. Para ele, a única que não é digna é aquela que se prostitui, e Casagrande comenta que “as mulheres, no fim das contas, suportam uma sociologia que é em grande parte ideologia, uma descrição que existe quase sempre em função de uma moral, uma classificação que já é um modelo”.<sup>125</sup>

A primeira dessas categorias que a autora discute é a idade. Nesses escritos, as mulheres idosas ocupam dois espaços antagônicos: a anciã que é virtuosa e educa as mulheres mais jovens, ou a velha vaidosa e fofoqueira, agente do Diabo, a feiticeira que engana as outras, e dela deve-se manter distância. As jovens, por outro lado, são alvo de uma pedagogia sistemática, voltada para as damas da nobreza, mas aplicável à todas as outras, com especificidades de acordo com os espaços que essas mulheres iriam ocupar (a casa do marido, o mosteiro, etc.). Humberto de Romans e Francisco de Barberino ocupam-se dessas questões, de maneiras diferentes. Humberto, dominicano, dá grande importância às mulheres religiosas e suas ordens reforçando o caráter institucional dessa devoção; Francisco, jurista, se ocupa mais das mulheres leigas, de diferentes extratos sociais. Para ambos, porém, essas classificações derivam das encontradas na sociedade “masculina”, e para mulheres leigas isso significa a passagem quase obrigatória pela

---

<sup>124</sup> CASAGRANDE, C. A mulher sob Custódia. IN: DUBY, G. e PERROT, M. *História das... Op. Cit.* P. 101.

<sup>125</sup> Idem, p. 104.

família; mesmo as mulheres que trabalham como servas nas casas nobres o fazem no ambiente familiar. Segundo a autora,

“Efetivamente, as únicas mulheres que trabalham fora do âmbito familiar, e que Humberto de Romans reconhece a existência e consistência, são as meretrizes, mas elas são também as únicas mulheres que, segundo o reconfortante exemplo de Madalena, devem sair de sua condição o mais rapidamente possível, trocando o torpe comércio a que se dedicam por uma vida nova inaugurada com o arrependimento e assinalada pela penitência”<sup>126</sup>.

As mulheres nobres, rainhas e princesas sentiam a pressão desse modelo de forma acentuada, pois é a elas que grande parte desse discurso pedagógico é dirigido, uma vez que os valores e comportamentos aplicáveis a elas tem um caráter universal. A posição elevada que ocupam na sociedade as obriga em certa medida a seguirem essas regras morais à perfeição, pois elas representam as figuras reais nas quais as mulheres de origens mais modestas devem se inspirar; logo essas mulheres nobres devem ser perfeitas, rigorosas com as normas morais, pois devem ser o exemplo. Entretanto, “à medida em que se desce na escala social destemperam-se os valores, diluem-se as normas, afrouxa a disciplina, mas para todas as mulheres permanece uma contínua tensão para olhar para o alto, para aquela mulher de educação perfeita que só a rainha sabe ser plenamente”<sup>127</sup>.

A autora então comenta sobre as três categorias de mulheres que transpassam e englobam todas as outras diferenciações propostas pelos eclesiásticos e leigos, que são as mulheres virgens, casadas e viúvas. Cada uma delas expressa graus distintos de castidade, todas virtuosas de alguma forma, todas sendo julgadas por um único aspecto de sua existência que é a sexualidade, que reside entre o controle e a negação, não só externos (impostos pela sociedade e por mecanismos de controle, como a vigilância), mas internos também (como os valores morais incorporados à vida social), com o objetivo de expurgar o desejo sexual na medida do possível. A virgem, estado mais desejado, é casta de corpo e alma; a viúva, libertada das obrigações sexuais para com um marido, pode dedicar-se a uma vida de castidade e devoção. A mulher casada vive sua sexualidade com parcimônia, com o único objetivo da reprodução. As intenções de todas são puras, e independe o estado do corpo para a prática da castidade enquanto

---

<sup>126</sup> Idem, p. 107.

<sup>127</sup> Idem, p. 110.



virtude; porém, o corpo estabelece uma hierarquia entre as mulheres: as virgens estão prontas para a vida espiritual, seguidas das viúvas, e por último as casadas, no grau mais baixo de “pureza”. Logo, as mulheres virgens (em conjunto com a rainha) são os maiores modelos de perfeição para as outras, “que encarnam de um modo mais completo e mais perfeito os valores morais que todas as mulheres devem tentar conseguir, nos limites e nas formas que suas condições consentem”.<sup>128</sup> Porém esse modelo não exclui as demais mulheres que vivem de alguma forma a sexualidade, oferecendo uma forma de falar a grande maioria das mulheres, que se encaixam em uma dessas categorias e de diminuir o abismo entre realidade e idealização, entre os que as mulheres são e o que deveriam ser. “E uma classificação rígida e rigorosa pelos valores e modelos que propõe, mas suficientemente ágil e flexível na sua capacidade de se adaptar às exigências de um auditório mutável e compósito [...]”<sup>129</sup>

Na próxima parte a autora fala dos vícios e virtudes das mulheres, largamente discutidos pelos doutos e eclesiásticos em seus escritos. Usando o exemplo de Dina, personagem bíblica que sai de casa para ver a cidade e é raptada por um príncipe, causando uma guerra, os pregadores defendem a mínima exposição pública feminina possível, para evitar que elas despertem desejos nos homens e também para evitar que percam a timidez e a vergonha, e por consequência a castidade. Mesmo sua presença na missa e nos sermões deve ser ponderada, pois mesmo que necessária, ainda há o risco; sua presença em festas e danças então torna a mulher leviana. Alguns teóricos leigos aconselham o comedimento das mulheres nas ocasiões de festa, mas os pregadores são contra sua mera presença nesses ambientes; mesmo ir até a janela é mal visto e mulheres que ficam nas janelas de suas casas são vistas como maliciosas e curiosas. Esse, portanto é o grande problema a ser combatido com as palavras: a curiosidade feminina, que faz parte da inconstância de sua essência, segundo Aristóteles – enquanto homens incompletos, com excesso de umidade, a mulher é mole, volúvel, mutável e moldável como a cera que espera o selo; logo são também passionais e tentadas pelos desejos.<sup>130</sup>

Ao tratar de um ser com essas características, fica claro para esses doutos e leigos de que a mulher necessita de custódia, e essa palavra é a grande protagonista dos manuais didáticos voltados para mulheres. Isso porque, de acordo com essa

---

<sup>128</sup> Idem, p. 113.

<sup>129</sup> Idem, p. 114

<sup>130</sup> Idem, p. 116-120.

mentalidade, as mulheres precisam ser cuidadas, reprimidas, vigiadas e tratadas ao mesmo tempo como um tesouro e um mal inevitável. Mesmo sendo parte da criação de Deus e capaz de auto-custódia graças ao que parece ser um pudor inerente à sua essência, a mulher é tratada como subordinada, criada a partir do homem, portanto efetivamente incapaz, quase animalesca, com sua natureza arredia e medrosa. Aquela que é deixada sem controle sucumbe aos desejos, à paixão, aos impulsos. A submissão ao homem então é necessária, e a maioria das mulheres está disposta a isso, passando da tutela do pai para a do marido, e em caso de viuvez para a tutela da Igreja. Porém essa linha de pensamento apresenta um problema ideológico ao ser confrontada com a Bíblia, uma vez que homem e mulher foram criados iguais por Deus. A inferioridade feminina então, para esses escritos, reside em seu corpo, pois mesmo que no plano espiritual os gêneros se igualem, o corpo feminino é mais suscetível ao pecado. A independência feminina é perigosa e por isso há tanta preocupação em regular o comportamento das mulheres viúvas, que estariam livres da tutela de uma figura masculina palpável; a Igreja toma então esse lugar na vida dessas mulheres, das quais se espera que ocupem seus dias com jejuns e orações. Casagrande aponta que essa demanda gera duas conseqüências, que é o enclausuramento da mulher dentro das casas e mosteiros, o que exclui interações públicas além das estritamente necessárias, e o enclausuramento da mulher no próprio corpo, com o cuidado com a aparência sendo desencorajado e a sobriedade sendo valorizada. No caso das mulheres religiosas ambas as formas de reclusão se fundem e se completam.

A preocupação desses homens que escrevem sobre as mulheres com a forma como elas se apresentam esteticamente é bastante acentuada, e a autora aponta diversos textos nos quais há regulações quanto ao uso de adornos e vestidos caros, jóias e maquiagem, que são vistos como artifícios que projetam a imagem da mulher para o exterior e expressam a vontade dessa mulher de ser vista e notada (o que não era aceitável) como no caso das mulheres que tentam mascarar a própria idade se utilizando de maquiagens e perucas, que cometem falta ainda mais grave porque estão tentando manipular a aparência que Deus deu a elas. Além disso, há o problema do contato com outras mulheres que o gosto por esses assessorios proporciona, o que poderia formar uma “sociedade de mulheres, cimentada pela inveja, pelo desejo de imolação, pela cumplicidade e pela reciprocidade”<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> Idem, p. 128.

Para as mulheres religiosas era fácil evitar esses adornos, por conta da clausura dos mosteiros e a imposição do hábito; para mulheres laicas a tarefa de se manter sóbria se torna mais complicada, pois *algum* adorno era encorajado – as mulheres deviam se apresentar de acordo com sua posição social e ao gosto do marido, mas sempre com moderação para não afetar sua castidade. O corpo da mulher não pertence a ela, mas sim à sua família, que o exhibe como símbolo de status. Da mesma forma, os gestos devem ser controlados: a mulher não deve chamar atenção para si, não deve rir ou chorar fazendo barulho, ou olhar para os lados. Deve ser acompanhada no trajeto entre a Igreja e a casa, tudo para manter a castidade do corpo. Também deve se manter sóbria quanto a alimentação, comendo pouco e jejuando frequentemente, pois a comida em excesso e o vinho a inflam de desejos e instabilidade; especialmente as religiosas e as viúvas, que não precisam procriar, devem manter a alimentação a mais sóbria possível. Devem também combater o ócio. Sendo pobres, o trabalho é necessário, mas também as mulheres mais abastadas devem aprender a tecer e a costurar para manter mãos e mente ocupadas. Para a autora,

O que conta é que as mulheres nunca sejam presas dos desejos e das fantasias que derivam do ócio e que podem corromper a estabilidade de seus pensamentos e a integridade de seus corpos. O trabalho das mulheres é, em suma e sobretudo, uma vez mais, um modo de as dominar.<sup>132</sup>

Outra virtude feminina que era estimulada é a caridade, para a qual a mulher também deve concentrar suas energias. A prática de dar esmola era obrigatória, sendo a mulher rica ou pobre, e ela devia ter misericórdia do sofrimento alheio. A caridade também é um meio de estar em contato com o mundo exterior, de sair da clausura doméstica e monástica e concentrar sua energia e passionalidade em uma causa justa, sem deixar de ser vigiada e guiada pelo bom senso do marido.

A custódia sobre a mulher se estende, para a autora, até suas palavras. Com uma grande incorrência nos textos dos moralistas da figura da mulher tagarela, fofoqueira e estúpida como um modelo a ser evitado, a mulher devia falar apenas no espaço privado, de maneira breve e apenas quando solicitada; mesmo a mulher sendo vista nesses textos como contendo uma habilidade natural para dar conselhos, esses moralistas dizem que

---

<sup>132</sup> Idem, p. 132.

esses conselhos devem ser levados em conta apenas em assuntos de menor importância, nunca em grandes decisões, por conta da inconstância da natureza feminina. Além disso, a mulher era desencorajada a aprender a ler caso não fosse religiosa, mas isso vai mudando durante o século XIII porque esses moralistas, na visão de Casagrande, perceberam que a alfabetização das mulheres mais abastadas era uma arma contra o ócio e também era eficiente para reforçar os ensinamentos sobre virtude, com a literatura para acesso feminino sendo religiosa e moralizante. Porém as mulheres deviam se manter no claustro doméstico ou monástico, e não deviam ensinar nem falar em público (consequentemente, não tinham acesso às universidades). A mulher ideal para esses moralistas era casta e silenciosa, sóbria e comedida, misericordiosa e trabalhadora, e o modelo nascido dessas concepções era rígido, mas maleável o suficiente para acomodar uma grande variedade de mulheres, e isso garantiu sua longevidade.<sup>133</sup>

É necessário apontar que não há como saber o real alcance e eficácia desse modelo proposto pelos eclesiásticos e pensadores leigos quanto aos comportamentos femininos, e de que forma ele afetava as mulheres de diferentes extratos sociais, mas é seguro afirmar que essas idéias tiveram impacto importante na sociabilidade feminina e na forma como a sociedade em geral via e tratava as mulheres, tanto pela escassez de relatos femininos e pela profusão cada vez maior de mulheres santificadas por apresentarem essas virtudes tão apreciadas de maneira exemplar. Como vimos acima, os modelos a serem seguidos pelas mulheres (Maria, Maria Madalena) e o que deve ser evitado a todo custo (Eva) baseiam-se firmemente nessas virtudes e nesses comportamentos esperados e incentivados por essas autoridades. No que concerne a sexualidade, as regulações dos eclesiásticos afetam ambos os sexos, mas a mulher mais uma vez carrega o fardo mais pesado, por conta da castidade que jamais deve ser quebrada, somente nos casos de casamento, e ainda com uma série de restrições.

Jacques Le Goff trata desse tema da sexualidade em seu texto *A Rejeição do Prazer*<sup>134</sup>, que traz pontos interessantes para nossa discussão. Segundo o autor francês, a difusão da idéia da sexualidade enquanto pecado remonta a um momento de reviravolta na história no qual a idéia do sexo passa aceitável para reprimível. Uma tese tradicional atribui essa reviravolta ao cristianismo e sua consolidação enquanto religião, mas essa

---

<sup>133</sup> Idem, p. 133-139.

<sup>134</sup> LE GOFF, J. *A rejeição do prazer*. IN: DUBY, G. **Amor e sexualidade no ocidente**. Lisboa: Terramar, 1991. P. 191-207.

tese é rebatida por Paul Veyne, que traça esse momento de virada até os tempos do Império Romano (especialmente entre os séculos I e II d.C). O cristianismo é influenciado por essa “virilidade puritana pagã” e pelo judaísmo, bem como por um contexto de transformações sociais e ideológicas que marcam os primeiros séculos da era cristã. Para Veyne, o que o cristianismo faz é fundamentar a sua teologia e usar o texto sagrado para normatizar uma tendência da minoria, dando um novo “enquadramento conceitual” fundamentado em um controle social e ideológico rigoroso e perpetrado tanto pelo poder eclesiástico quanto pelo poder laico. O impulso cristão para a castidade é fortalecido pela crença no fim do mundo, especialmente presente nas cartas de Paulo.<sup>135</sup>

Com efeito, o uso da bíblia passa a ser freqüente durante a Idade Média para condenar diversas práticas sexuais, associando o sexo à carne, ao mundano, e, portanto às coisas impuras, mesmo que no Novo Testamento a carne seja santificada por Jesus e seu sacrifício. Le Goff aponta que a reprovação da sexualidade gira em torno de três bases: a fornicação, a concupiscência e a luxúria. A Bíblia, porém, não oferece uma posição definitiva ou uma condenação clara para uma repressão abrangente da sexualidade através do discurso, visto que o tema é tratado com certa indulgência pelo Antigo Testamento – que condenava algumas práticas e era antifeminino, por identificar a mulher enquanto origem do pecado – e ao mesmo tempo conta com o Cântico dos Cânticos, que tem uma natureza amorosa e quase erótica à qual os padres da Igreja interpretavam como uma alegoria para a relação do homem com Deus. O novo testamento também não fornece muitas informações acerca da sexualidade, mas estabelece o celibato de Cristo e a virgindade de Maria, e também conta com as cartas de São Paulo, que “insiste na oposição entre carne e espírito, vê na carne a fonte principal do pecado e não aceita o casamento se não como um mal menor que é preferível evitar”.<sup>136</sup>

Le Goff fala então que a hierarquização das mulheres de acordo com seus graus de castidade, como tratamos acima, é baseada em uma interpretação, nas palavras do autor, “sem qualquer legitimidade” de São Paulo da parábola do semeador. No século IV, a nova ética sexual baseada na castidade é fortalecida por um viés teórico (sexualização do pecado original) e prático, com a valorização da virgindade e o culto e a influência dos ideais ascéticos. Ao longo dos séculos, várias proibições às práticas

---

<sup>135</sup> Idem, p. 191-192.

<sup>136</sup> Idem, p. 195.

sexuais ganharam os manuais dos padres, como a extensão do conceito de sodomia (que se estende desde práticas homossexuais até as posições sexuais nos quais a mulher está em uma posição dominante) e a condenação a concupiscência, ou seja, o desejo sexual exacerbado e a libertinagem. Santo Agostinho também consolidou em sua obra a relação entre o pecado original e o sexo, o que não fica claro no texto do Gênesis (pois a narrativa bíblica foca na desobediência humana e o conhecimento proibido) e no século XII isso significava que o pecado original era um legado de Adão e Eva à humanidade, uma visão que teve muita repercussão entre os pensadores medievais. Desde o século III o movimento ascético que impulsiona as mulheres ao claustro e os homens ao deserto luta contra a concupiscência e os excessos, que extrapolavam as práticas sexuais e refletiam-se também na alimentação, uma vez que para esses pensadores a luxúria e a gula estavam estreitamente ligadas.<sup>137</sup>

Para o autor, essa nova ética sexual “nada mais é que a forma mais espetacular, a mais propalada, de um tema estóico que o cristianismo retomou para fazer pesar sobre o Ocidente”<sup>138</sup> e um bom exemplo de um relato sobre a aplicabilidade dessas concepções são as *Confissões* de Santo Agostinho, nas quais ele descreve sua luta para se libertar de seus desejos carnis como o ultimo passo de sua conversão, criando um ódio sobre a própria carne que é gradual, mas definitivo. Na Idade Média, o pecado da carne torna-se um problema espinhoso, por causa da institucionalização do casamento; muitos teóricos irão insistir na abstinência total, mas em sua impossibilidade, criam uma lista detalhada dos pecados sexuais e suas respectivas penitências (que incluem a mulher numa posição dominante durante o ato sexual, como apontamos acima, e também o sexo nos dias santos, durante a gravidez e período pós parto, bem como durante a menstruação, entre tantos outros) que foram largamente difundidas e influenciaram enormemente a vida sexual dos casais, a demografia e as mentalidades medievais.

Le Goff admite que “entre as prescrições e a prática, o fosso é enorme”<sup>139</sup>. Porém, as prescrições da Igreja encontravam resistências nas práticas enraizadas na cultura, por exemplo, os dias que deviam ser guardados convergirem com os calendários campestres; dessa forma é possível pensar que essas prescrições tiveram um significativo alcance. Havia, porém uma divisão social clara entre clérigos, leigos (nobres e cavaleiros), e os trabalhadores incultos e vistos como incapazes de se

---

<sup>137</sup> Idem, p. 195-98.

<sup>138</sup> Idem, p. 198.

<sup>139</sup> Idem, p. 202.

controlar, com diferentes graus de expectativa dessas autoridades eclesiásticas de que esses preceitos do controle do desejo sexual fossem seguidos por diferentes extratos populacionais. A Igreja ainda constrói uma narrativa que liga o comportamento luxurioso dos pais com o aparecimento da lepra nos filhos, em forma de punição que se manifesta na pele, o que implica em duas visões: da doença enquanto manifestação física do pecado e da ligação desse pecado com os mais pobres e camponeses.<sup>140</sup>

### 3.2. A MULHER NO COTIDIANO

Até agora, tratamos dos aspectos institucionais e ideológicos da condição da mulher na cristandade latina, que são importantes para entendermos as visões de mulher que se tinha nessa época, mas também é necessário tratar da aplicabilidade desses preceitos teóricos na vida cotidiana feminina. Para tanto, trazemos dois textos de Georges Duby sobre o casamento na Idade Média, especialmente na região da França. No primeiro, intitulado *A Mulher, O Amor e O Cavaleiro*<sup>141</sup>, o autor francês reitera a natureza do olhar masculino sobre a mulher na grande maioria das fontes escritas, como também a predominância da mulher aristocrata sobre os demais segmentos sociais, dos quais se sabe bem menos no que concerne a vida das mulheres.

Duby traça algumas conjecturas quanto a mulher de origem menos abastada a partir de uma mudança na mentalidade das pessoas, o que gera consequências como atenuação do desgosto pelo sexo feminino, com o abandono sistemático de práticas como o infanticídio feminino e a negligência em casos mais extremos, o que teve impacto direto no aumento demográfico que é percebido entre os séculos XII e XIII. No campo, havia também uma divisão de gênero no trabalho, com a mulher cuidando dos afazeres domésticos enquanto o homem lavrava a terra, e para o senhor feudal o valor desta mulher camponesa reside em seu útero, capaz de produzir filhos que se tornariam servos consequentemente. No caso das mulheres aristocratas, sua situação como dona da casa providenciava um pouco mais de poder, e a dama era responsável pelas chaves da despensa de mantimentos, o comando das servas e o controle da dinâmica doméstica. Ocasionalmente a mulher assumia o papel de senhora, na ausência de marido ou filhos, no qual ela é quem era responsável por gerir a propriedade, traçar estratégias de defesa,

---

<sup>140</sup> Idem, 202-204.

<sup>141</sup> DUBY, G. A mulher, o amor e o cavaleiro. IN: DUBY, G. *Amor e...Op. Cit.*

etc. As virtudes masculinas de força e decisão, nesses casos, eram atribuídas a essas damas, que “a redimem de sua inferiorização natural” <sup>142</sup>, ainda que o contrário – ou seja, homens que apresentem características femininas como a fragilidade – fosse considerado abominável.

O costume do casamento nas famílias aristocratas na cristandade seguia mais ou menos a mesma forma, ou seja, era dever do pai casar da melhor forma possível todas as filhas, mas somente o filho homem mais velho, que herdaria os bens da família e evitaria a dilapidação do patrimônio. Os outros filhos homens são tirados do convívio familiar para viver nos mosteiros ou nas confrarias de cavaleiros, e enquanto solteiros são considerados “jovens”, levando vidas errantes de torneios e campanhas militares, ou enclausurados no serviço religioso. Quanto ao comportamento sexual desses homens, Duby comenta que os que permanecem leigos gastam seus soldos ou ganhos em batalhas com prostitutas, ou se satisfazem com mulheres de segmentos sociais menos abastados (como as camponesas e as servas), mas seu objetivo mesmo é encontrar uma mulher e casar-se bem para garantir sua independência.

É possível entender, sob essa perspectiva, o apelo do amor cortês para esses cavaleiros, por tratar justamente dessa fantasia tão almejada por esses homens, e também os ensina a se portarem diante das damas nas cortes que freqüentam, garantindo alguma segurança à castidade dessas mulheres da aristocracia. Porém, são raros os casos de cavaleiros que conseguem se casar; a maioria morre solteiro. Quanto as mulheres da aristocracia que não conseguem se casar, o autor aponta que elas se recolhiam aos conventos internos das casas e aprendiam a entreter os homens com dança, canto e leitura, mas deveriam permanecer virgens.

Duby aponta que a endogamia era desejada e praticada por questões patrimoniais, mas as leis da Igreja a respeito do incesto se tornaram muito rigorosas após as reformas papais do século XI; então a poligamia dos varões se tornou comum uma vez que as autoridades eclesiásticas eram mais indulgentes nesses casos, ao mesmo tempo em que um casamento poderia ser desfeito mediante pagamento sob a alegação de incesto, se o noivo quisesse devolver a noiva por ter encontrado um partido melhor ou no caso de não haver herdeiros. Porém, a infidelidade feminina era fortemente condenada por necessidade da certeza na autenticidade da linhagem. Para o autor, “as

---

<sup>142</sup> Idem, p. 228.



atitudes masculinas para com a mulher, na época em que falo [séculos XI-XII] parecem estar dominadas menos pelo desejo do que pelo medo”<sup>143</sup>.

Duby explora melhor a questão do casamento e as implicações morais de sua institucionalização em outro texto, nomeado *Moral de los Sacerdotes, Moral de los Guerreros*.<sup>144</sup> Neste texto, o autor traça um panorama do pensamento e ação da Igreja com relação ao matrimônio através dos séculos, desde a Cristandade Primitiva. Ao contrário do que se possa imaginar, houve muita discordância entre os teóricos da Igreja e os bispos de diferentes localidades quanto à natureza e a importância do rito matrimonial. Duby aponta que até o século XI, os bispos se baseavam em um apanhado de frases retiradas do antigo testamento e de outros textos para conceituar o casamento. De maneira geral, o casamento é pensado através dos seguintes preceitos: o homem não deve viver só (por isso Deus criou a mulher); o homem deve dominar a mulher (pois ela se origina dele, como um reflexo secundário); os dois corpos são chamados a se mesclarem (o matrimônio conduz à unidade); e por fim, o matrimônio não anula a desigualdade entre os gêneros.<sup>145</sup>

O Novo Testamento instaura a impossibilidade de dissolução do vínculo matrimonial (o que Deus uniu o homem não é capaz de separar, disse Jesus) salvo em casos de infidelidade – e aí também há uma divergência entre os evangelhos de Mateus, que julga que essa infidelidade que causa a separação é somente da esposa, enquanto para Marcos nenhum dos cônjuges deve ser infiel. Porém, o que era mais valorizado pela igreja era a negação da carne e a busca dos ideais ascéticos, sendo o casamento visto como um mal menor, uma forma de contenção na impossibilidade de contenção dos impulsos. Nos textos de Pedro e Paulo há a insistência na submissão feminina como um princípio fundamental, e segundo Duby “una de las funciones del matrimonio es precisamente ordenar esa desigualdad: a la relación entre el marido y la mujer debe transportarse, un punto más abajo como se transporta entre superior y inferior en los diferentes estádios de las jerarquias celestes y terrestres, la relación entre Dios y Adán.”<sup>146</sup> Dessa forma, o homem pode ceder a seus impulsos sem pecar, através do matrimônio, ainda que o ideal seja a renúncia total aos desejos carnavais. Mesmo no casamento deve-se observar a castidade em diversos períodos santos do ano e durante as

---

<sup>143</sup> Idem, p. 235.

<sup>144</sup> DUBY, G. *Moral de los sacerdotes, moral de los guerreros*. IN: DUBY, G. **El Caballero, la mujer y el cura: el matrimonio en la Francia Feudal**. Madrid: Taurus, 1982.

<sup>145</sup> Idem, p. 23-24.

<sup>146</sup> Idem, p. 25.

menstruações e puerpérios femininos. Para São Jerônimo, todo casamento é maldito uma vez que o primeiro casamento, realizado entre Adão e Eva, ocorreu após a queda, e a questão é vista como uma luta maniqueísta entre o corpo e o intelecto, o espírito e a matéria.

Essa mentalidade mais radical é um pouco atenuada por Santo Agostinho, ainda que para ele a mulher represente o pecado da carne, o homem, ao casar-se, evita a concupiscência, ainda que isso o coloque numa posição mais baixa na hierarquia dos méritos, pois dentro do casamento e com o propósito da procriação, esse pecado da carne pode ser redimido. Segundo o autor,

Deste modo Augustín desplaza el limite entre el mal y el bien: no separa ya los los cónjuges de los continentes, sino a los fornicadores de los cónjuges. Hay bien en el matrimonio. El matrimonio es Bueno, ante todo porque hace que se multipliquen los hombres y así permite que se repueble el Paraíso, reemplazando por elegidos a los ángeles caídos; es bueno sobretodo porque es el medio de refrenar la sensualidad, es decir, a la mujer”.<sup>147</sup>

Em seguida Duby faz um recuo temporal para entender como alguns costumes acerca do casamento se formam, especialmente na França. Trata do período carolíngio, que foi o período em que o poder temporal e espiritual estiveram em mais estreita colaboração na Cristandade, o que também causa com que a visão dos clérigos sobre o matrimônio se transforme e fique mais positiva. Na corte de Luís o Pio, filho de Carlos Magno, são elaboradas oito proposições gerais sobre o casamento que de certa forma resumem o pensamento da época, que dizem que: 1. O matrimônio deve ser instituído por Deus; 2. Ele deve ser contraído pelo desejo de se ter filhos e não por luxúria; 3. A virgindade, principalmente a feminina, deve ser mantida até o casamento; 4. Homens casados não devem ter concubinas; 5. Mesura e honra deve ser observada pelos homens ao se aproximarem das mulheres, que são vistas como seres débeis; 6. Não se deve fazer sexo com a esposa grávida; 7. A mulher deve ser suportada, salvo em caso de infidelidade, mas o homem não deve tomar outra mulher caso se separe da esposa adúltera; 8. O incesto é terminantemente proibido.<sup>148</sup> Ainda que houvessem essas

---

<sup>147</sup> Idem p. 27.

<sup>148</sup> Idem, p. 29.

regras, o casamento nesse período ainda era tratado como uma instituição dos leigos à qual a Igreja tinha pouco a dizer, salvo essas regras e visto como um estado “inferior” por alguns padres que insistiam no ideal ascético de valorização da castidade. Mesmo assim, é possível perceber uma paulatina mudança na visão negativa acerca do casamento, como uma representação mística da união entre criatura e criador, além da reconhecida importância política nos meios aristocráticos, ainda que não exista uma liturgia própria para o casamento por conta desse caráter leigo do vínculo.

Na França carolíngia esse status começa a mudar e os padres se vêem obrigados a olhar o casamento despojados de seu olhar de repugnância porque este passa a ocupar um lugar crucial no mantimento da paz pública. Para o autor, “la envoltura ritual seguía siendo profana, pero una moral comenzó a infiltrarse en ella”<sup>149</sup>, e isso significa que a proibição de práticas como o incesto, a poligamia e o divórcio, que eram comuns, fica mais rigorosa. Como Duby apontou em seu texto que citamos acima, o incesto principalmente se torna um problema. A restrição imposta pela Igreja ia até o sétimo grau de parentesco, o que reduzia drasticamente as possibilidades especialmente entre famílias mais ricas; a proibição começa a ser questionada e não havia um embasamento religioso forte acerca da questão, além de que através da alegação de incesto o divórcio se tornava necessário, invalidando a proibição nesse sentido.

Essa insistência na proibição do incesto em graus tão elevados mostra uma disparidade entre o discurso e a prática que este pretende combater, e o autor lança a hipótese de que havia uma falta de familiaridade por parte dos clérigos a respeito dos costumes leigos, ou a importação de uma ideologia estrangeira da qual não se tem registro escrito a não ser pelas conseqüentes tentativas de implementação que constam nesses documentos da Igreja. Além desses fatores há os valores aristocráticos como a virilidade e a generosidade, que se acreditava serem traços passados através do sangue, o que torna o casamento ainda mais importante: “La función del matrimonio era unir a un genitor valiente con una esposa tal que su hijo legítimo, ese ser que llevaría la sangre y el apellido de un antepasado valeroso, fuera capaz de hacer revivir este en su persona”.<sup>150</sup>

Em seguida o autor trata dos costumes laicos referentes ao casamento, especialmente dentro das cortes régias da França, e a forma como essas cortes recebem as mudanças com relação ao casamento advindas da Igreja. Um problema grave e que

---

<sup>149</sup> Idem, p. 33.

<sup>150</sup> Idem, p. 35.

devia ser combatido pelos reis era o rapto, prática comum entre os carolíngios, e que ocasionava a chamada “justiça de sangue” que é quando a parte lesada tem o direito de vingança (nesses casos, a família da mulher raptada). Logo, combater o rapto é crucial para manter-se a paz e os laços matrimoniais formados desta maneira forçada deviam ser dissolvidos e a mulher devolvida à família; caso já fosse prometida em casamento, o noivo lesado poderia tanto tomar a noiva raptada como esposa legítima quanto rejeitá-la, mandando-a de volta à casa do pai. Há ainda a possibilidade de raptor e raptada permanecerem juntos, se o pai e os irmãos da mulher estiverem de acordo. O autor aponta ainda que existam diversas outras facetas na prática do rapto, percebida através da presença constante da prática nos textos do século IX, como a possibilidade de que maridos, pais e irmãos poderiam engendrar o rapto de mulheres para não arcar com as despesas matrimoniais, dividir heranças ou se livrar de esposas já não mais desejadas. Além disso, a prática contém um viés de desafio e aventura e era muito apelativa para os jovens. Para o autor,

si puede entenderse, como se hacía en aquella época, por vejez y juventud no dos clases de idade, sino la refracción en la práctica social de dos sistemas de valores, valores de orden, de sabiduría – de primera función – por un lado, valores de impetuosidad, de fuerza viva – de segunda función – por otro.<sup>151</sup>

Haviam ainda outras formas de se viver de forma conjugal de maneira oficial, além do ritual do casamento baseado no direito romano, e a mais difundida dessas formas era o concubinato. O concubinato é reconhecido em textos conciliares desde o século IV, pois é uma forma de união que não fere o casamento por não ser legítima, em uma espécie de “poligamia permitida”. No direito franco há o registro do *Muntehe*, que equivale ao casamento oficial, e do *Friedelehe*, que é uma união mais instável e frequentemente temporária e dissolvida pelo homem se este conseguisse se relacionar com uma mulher melhor colocada socialmente, mas os filhos oriundos do *Friedelehe* não são vistos como bastardos, pois o homem paga uma quantia pela virgindade da mulher (chamado de “*Morgengabe*”) no qual a mulher é cedida de forma pacífica, mediante um contrato. Num exemplo conhecido, as filhas de Carlos Magno todas foram unidas a parceiros por meio do *Friedelehe*, e seus herdeiros eram reconhecidos, mas não

---

<sup>151</sup> Idem, p. 37.

tinham direito ao trono por não serem fruto de uma união sedimentada. Esse costume versátil foi duradouro, e para o autor, “la practica del concubinato persistia porque servia a los intereses familiares: protegia a las herencias sin frenar demasiado abiertamente a la juventud y sin dañar tampoco al sistema de valores profanos”<sup>152</sup>. Além disso, esses laços podiam ser rompidos pelas famílias a qualquer momento se outra união mais vantajosa fosse possível.

Duby aponta que a principal função do matrimônio, tanto para os clérigos quanto para os leigos, era a procriação. Para isso as esposas legítimas eram escolhidas com cuidado, pois a separação dessas uniões oficiais não era possível, e a integração delas na casa do marido era uma ruptura para a mulher, que poderia até mesmo ter seu primeiro nome modificado ao gosto da nova família. A produção de herdeiros era a conjunção dos dois sangues, de duas famílias e por isso era necessário prudência; todo um cerimonial simbólico era realizado a fim de legitimar a união, que poderia ocorrer muito tempo antes da consumação do casamento em si e era nesses casos que o rapto tornava-se mais perigoso, pois a mulher tecnicamente já está casada. Mesmo depois das bodas e da introdução da esposa na nova casa, ela ainda era digna de suspeitas e era necessário vigiá-la para que não traísse o esposo ou o manipulasse.

A moral dos clérigos e dos aristocratas nunca se aproximou tanto quanto em seu desprezo compartilhado pela mulher, vista como criatura fraca e corruptível, castigada mais severamente por Deus por sua perversão sexual, o que legitima o domínio masculino sobre ela. Como os clérigos, os leigos temiam a fornicção feminina e consideravam o casamento como a solução para esse problema, mesmo que a mulher tivesse que ser vigiada para evitar qualquer comportamento dela que trouxesse desonra. Os pontos de divergência entre a Igreja e a aristocracia eram o incesto e o abandono da esposa (adultério masculino) que eram práticas comuns, especialmente o incesto que era uma forma de fortalecer os laços dentro da parentela e de se ter certeza da procedência da noiva. Duby aponta que nas camadas mais populares, as novas regras do casamento parecem ter uma adesão rápida, pois era implementada pelos senhores a seus servos, o que gerava mais servos; mas na aristocracia, na época de Carlos o Calvo, havia uma resistência à essas novas regras o que gera, mais tarde, um grande problema com Felipe, rei da França, quando este tenta regularizar sua união com outra mulher que não sua esposa para que seus herdeiros com ela fossem legítimos.

---

<sup>152</sup> Idem, p. 40.

Percebemos através desses trabalhos que o controle das instituições religiosas e leigas sobre a mulher era extenso e muito difundido, sedimentado em uma tradição da influência ascética na moral cristã que, em sua insistência no afastamento do mundo material em prol do crescimento espiritual, vê a mulher não como um ser humano, mas como uma tentação, um empecilho à sua salvação. Essa tradição religiosa se encontra com uma tradição leiga, demonstrada nos costumes matrimoniais exploradas por Duby, de ver a mulher como uma ferramenta para acordos, um mal necessário para que o homem não incorra em pecados mais graves, um meio para garantir a preservação do patrimônio familiar. Ainda que haja discrepâncias entre a prática e a massiva quantidade de textos sobre o comportamento feminino, que hajam nuances na aplicabilidade desses preceitos morais, não resta dúvida de que essas idéias acerca do casamento e das virtudes das mulheres tiveram um enorme impacto na Cristandade e na cultura ocidental, transcendendo os séculos.

Há um aspecto desse contexto que precisa ser exposto, porém. Ainda que a pressão social sobre a mulher seja atestada nessas diversas fontes, em outras temos uma mulher que é imprescindível para a vida econômica das cidades. Régine Pernoud, em seu trabalho *A mulher no tempo das catedrais*, se dedica a encontrar a mulher medieval fora desses manuais de comportamento, em diversos âmbitos da sociedade francesa, que é o foco dos estudos da historiadora. Nesse livro, em especial no capítulo sobre a mulher nas cidades, observamos que existiam dezenas de profissões citadinas exercidas por homens e mulheres sem distinção, e outras dezenas que eram exercidas em caráter exclusivo por elas. Como era comum nas cidades, as casas de família e os ateliês dos artesãos ocupavam o mesmo espaço e a mulher muitas vezes exercia a profissão do marido, em ofícios diversos, desde tecelagem até o manejo de metais para confecção de ferramentas. Porém também há registros de mulheres trabalhando sozinhas, exercendo profissões herdadas de seus pais ou profissões ligadas à medicina, que recebiam por seu trabalho e eram taxadas pelas prefeituras. Ainda que o campo político e universitário ainda lhes fosse restrito à participação, também há registros de mulheres que tinham poder de voto em decisões menores das assembléias dessas cidades ou trabalhando como livreiras, por exemplo. É sintomático que nas cidades as mulheres estivessem sob menor vigilância e com maior liberdade para exercer diversos ofícios, nos quais seu conhecimento e técnica eram necessários.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> PERNOUD, R. *A mulher no tempo das catedrais*. Lisboa: Gradiva, 1980. P. 177-196.

Nos séculos XII e XIII, portanto, período em que surge a poesia goliárdica, esses valores acerca das mulheres são muito difundidos, ainda que o peso sobre os pecados da carne tenham sido atenuados graças a uma mudança gradual, mas profunda no sistema de valores medievais. Um conjunto de fatores físicos, políticos e sociais foram apontados por Duby<sup>154</sup> como catalisadores de uma visão mais otimista com relação ao mundo e à condição da humanidade frente a Deus. Le Goff, de forma semelhante, aponta para a valorização da racionalidade, que faz com que os pensadores busquem entender as razões das criações de Deus no século XII, como parte dessa visão. Através do humanismo presente nos estudos dos textos antigos, vários pensadores chegam à conclusões que colocam o homem no centro da criação, a imagem e semelhança de Deus. Honório de Autum chega a defender que a humanidade é a razão da criação em si, pois tudo o que foi criado por Deus o foi para que o homem usufruísse, porque é no homem que se opera a união entre razão e fé.

Uma analogia que ganha força entre os doutos é a do homem-microcosmos, que vê o homem como um ser completo em si mesmo e capaz de alcançar o equilíbrio, o que também reabilita a ligação entre corpo e mente, sendo o corpo não mais uma parte indesejável e que deve ser negligenciada em suas necessidades, mas que deve ser entendida e cuidada. Para o autor, “Este homem microcosmos descobre-se também colocado no centro de um universo que ele próprio reproduz, em harmonia com este universo, apto a desenredá-lo, em estado de convivência com o mundo”<sup>155</sup>. Ou seja, o homem não é mais uma vítima da natureza, mas sim é o senhor dela e tem o poder de modificá-la com sua vontade. Ainda que a visão do homem sobre si mesmo tenha se modificado e ficado mais positiva nessa época de transformações, a visão do homem sobre a mulher pouco se modifica nos meios “oficiais”. É nas manifestações culturais, tais como as poesias do amor cortês e as poesias goliárdicas, que trazem para os versos aspectos do cotidiano das pessoas, às quais esse discurso penetra de forma desigual e que não é recebido de forma passiva, tendo que interagir com costumes e práticas já existentes entre as pessoas, que podemos ver que essa visão positiva também incide sobre a forma como a mulher é vista, como analisaremos no capítulo seguinte.

---

<sup>154</sup> DUBY, G. *Idade Média... Op. Cit.* P. 153-161.

<sup>155</sup> LE GOFF, J. *Os intelectuais... Op. Cit.* p.60.

#### 4. CAPÍTULO III

##### A MULHER NA LÍRICA GOLIÁRDICA

Enquanto que a mulher que conhecemos no capítulo anterior, fruto de uma visão masculina que a coloca como submissa e inferior, pode parecer o modelo predominante, neste capítulo vamos conhecer mulheres que, antes de tudo, demonstram a diversidade de visões e de pessoas dessas sociedades medievais. Por um lado, a mulher reclusa dos textos dos monges existe como um modelo ideal, mas o que vemos na poesia é a mulher que está na rua, nas cidades, cuidando de seus afazeres e interagindo com homens, fora das igrejas ou do seio de suas famílias, que tem desejos e sonhos tanto quanto os poetas que escrevem sobre elas.

Dentro da lírica medieval, tanto sagrada quanto profana, como temos visto nos dois últimos capítulos, a mulher aparece como uma musa e um objetivo; um modelo de santidade, um objeto de desejo; são diversos os papéis que as mulheres exercem dentro das canções das diferentes formas líricas medievais, ainda que seja possível discernir algumas ressonâncias dos modelos de comportamento que eram esperados e disseminados pela Igreja e seus doutos. Se olharmos para o discurso oficial, perpetrado pela Igreja, o comportamento feminino principalmente deveria seguir uma série de regras rígidas a fim de garantir a salvação da alma dessas mulheres, refletindo diretamente no convívio social, especialmente de mulheres mais ricas: o que se vê nesses escritos, como apontamos, é uma mulher que deve se manter casta, seguir a tutela dos homens de sua família bem como o exemplo das mulheres notáveis: as santas, as rainhas, as virgens, a própria Mãe de Cristo.

A poesia, seja goliárdica ou não, deixa entrever um pouco mais do que esses modelos e expectativas acerca das mulheres em seu tempo. Através dos versos, temos um vislumbre da mulher como ela poderia ser realmente, entre tantos tópicos sobre o amor, que também serviam a propósitos didáticos especialmente no que concerne, dessa vez, ao comportamento masculino, como apontamos no capítulo 1. Por esta razão, neste capítulo olharemos mais de perto a forma como a mulher é retratada dentro de algumas canções do *Carmina Burana*, nas peças em que as personagens femininas têm voz ativa e interagem dentro das situações postas.

Para tanto, selecionamos 14 canções, divididas em quatro categorias, de acordo com o tipo de interação que é apresentada. A partir dessas categorias, nossa reflexão se



baseia em duas vertentes, focalizando os momentos e que as poesias reproduzem em alguma medida esse discurso corrente acerca dos comportamentos, tendo, portanto, um viés mais moralizante e pedagógico, e também os momentos em que deixam entrever interações mais verossímeis e concretas entre os personagens. Dessa forma podemos apontar a repercussão desses modelos ideológicos, suas permanências e reproduções bem como suas quebras.

#### 4.1. DIVINDADES E VIRTUDES PERSONIFICADAS, PERSONAGENS HISTÓRICAS

Nesta primeira categoria, escolhemos por agrupar cinco canções, em que a figura feminina representa uma divindade ou virtude, ou é um personagem histórico. Na primeira, de número 76, o eu lírico descreve sua ida a um bordel, depois de se embriagar na taberna. Hospedou-se ali depois de conversar com a porteira, explicando que queria aplacar seu sofrimento por ter sido atingido pela flecha de Vênus. Ele entra e é recebido pela própria Vênus, que o acolhe mediante pagamento. É um poema de cunho fortemente erótico, sendo seu momento mais marcante os dois últimos versos da estrofe 17, na qual o eu lírico descreve que teve relações sexuais com Vênus por quase dez horas seguidas. Três meses ele passou nesse bordel, e todo o seu dinheiro (que não era pouco) se esvaiu, e ele então se viu sem nada.

Percebemos ao ler essa canção que sua temática principal são os excessos, tendo um teor satírico bastante comum no segmento das canções tabernárias do códice. Podemos observar já na primeira estrofe a presença do vinho que embriaga o eu lírico, e é em um estado alterado que ele vai até o bordel, alegando estar ferido pela flecha de Vênus, dirigindo-se às mulheres presentes na casa usando uma linguagem rebuscada para reforçar o tom de elogio a essa dama e sua submissão à sua vontade<sup>156</sup>, até que Vênus em pessoa o receba. No momento em que a encontra, usa a linguagem mais uma vez para convencer a divindade a atendê-lo, cobrindo-a de epítetos:

(11) "Venus clementísima, feliz criatura,  
veo que conoces las cosas pasadas y las futuras.

---

<sup>156</sup> Seguindo nesse primeiro momento uma fórmula cortesã.

Yo soy un pobre desgraciado, carne de sepultura,  
A quien tú podrías sanar con suave cura”.<sup>157</sup>

Essa forma de descrever o bordel e as mulheres lá presentes é muito interessante tendo em vista a forma como as prostitutas eram vistas naquela sociedade, como pecadoras e impuras. Aqui, elas assumem o papel de sacerdotisas do amor, e são tratadas com uma quase veneração pelo eu lírico:

(2) las puertas del venerable templo estaban bien guardadas;  
No pude entrar aunque bien deseaba.  
Dentro se oían los sonos de una dulce cantilena  
Y muchos pensaban que serían de Sirena.

(3) Descansé un poco charlando con la portera,  
Una joven distinguida, hermosa y pequeña.  
Siguiendo mi conversación con fácil lengua,  
Al fin cumplí mi deseo de cruzar la puerta.

A descrição do ato sexual também é coberta de excessos, com a menção de ter durado quase dez horas seguidas, para enfatizar o tamanho da paixão desse eu lírico, ou a gravidade de seu padecimento de amor:

(17) La madre del amor se despojó de sus vestidos,  
mostrándome sus carnes de niveo resplandor.  
Tumbándola en el lecho, casi diez horas seguidas,  
Mitigué con ella la rabia de mi febril ardor.

Por fim temos uma cena de banquete que se dá posteriormente, e mais uma vez os excessos se fazem presentes, com a descrição de um banquete em que a quantidade de comida é demasiada para apenas uma pessoa:

(20) Perdices y gansos trajeron a la cocina,  
toda clase de aves, grullas y gallinas.  
Para hacer tortas trajeron un modio de harina.  
Después de prepararlo todo, comí a toda prisa.<sup>158</sup>

O tom alegre com que esses excessos são descritos é típico das canções tabernárias dos Goliardos<sup>159</sup> e também está alinhado com a noção de *Carpe Diem* que

<sup>157</sup> CARTELLE, E.M. Op. Cit, p. 114.

<sup>158</sup> Todas as estrofes desta página se remetem a CARTELLE, E.M. Op. Cit, p. 113-115.

viemos discutindo. Dentro das canções tabernárias os excessos são retratados de forma a inverter os valores propostos pela moral da Igreja e da sociedade.<sup>160</sup> Nesta canção o mesmo princípio se faz presente, como podemos perceber. No lugar da castidade e da contrição dos desejos, especialmente femininos, aqui a mulher, Vênus personificada, oferece verbalmente o “remédio” do qual o eu lírico necessita, tem uma atitude assertiva e uma presença que encanta esse eu lírico imediatamente; nada das mulheres assustadiças das cortes. É interessante notar que esses excessos são vistos sob uma perspectiva positiva, e não de forma de contraexemplo, pois a sátira goliárdica opera através da inversão dos valores com a intenção de causar o riso e o choque. Nesse sentido, as mulheres apresentadas nessa canção são bem diferentes das que são retratadas pelos manuais de comportamento, e isso se deve por seu caráter marginalizado: enquanto prostitutas, essas mulheres pecadoras são tratadas como a escória, o pior exemplo possível de mulher, e ainda assim nessa canção falta esse signo negativo sobre sua atividade. Pelo contrário, a mulher que interage com o eu lírico é a própria Vênus personificada. No fim da canção, porém, o eu lírico não parece arrasado ou arrependido de ter gasto todo seu dinheiro em um bordel, sendo esse fato apenas atestado. De fato, o eu lírico parece se vangloriar desse fato: diz para os jovens se lembrarem dele quando forem atingidos pelas flechas de Vênus, finalizando com os versos:

(22) ¡que os sirva de escarmiento, jóvenes, lo que habéis oído!  
 ¡cuando en vosotros la flecha de Venus hayáis sentido  
 Acordaos de mí! A cualquier lugar que hayáis ido  
 Podréis ser libres, si así hubieses decidido.<sup>161</sup>

A próxima canção, de número 131<sup>162</sup>, tem um teor diferente, uma abordagem diversa de um tema que também se faz presente em outras partes do cancioneiro. Nela vemos a virtude da Caridade personificada em uma mulher. De autoria provável de Felipe o Chanceler, o poema trata da perda do amor cristão no mundo e tem várias ressonâncias bíblicas. O eu lírico conversa com a Caridade personificada, e pergunta onde ela está, se nos lugares santos, nos lugares de poder ou na Igreja. Ela responde que

<sup>159</sup> Convém lembrar que essa tendência de causar o riso através do choque e da transgressão tem uma tradição na Idade Média e era tolerada pela Igreja, pois era ligada ao contexto da festa e do carnaval, no qual era comum esse tipo de sátira expressa através dos excessos. MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 188.

<sup>160</sup> Tema tratado em RIBAS, H. M. *A vida por detrás das palavras... Op. Cit.*

<sup>161</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 113-116.

<sup>162</sup> Idem, P. 251.

não está em nenhum desses lugares, mas que vem de Jericó, fazendo referência a parábola do bom samaritano, como se ela fosse o homem ferido que não foi ajudado pelas duas primeiras pessoas que o avistaram:

(1) ¿Dime, de Cristo la verdad,  
dime, cara preciosidad,  
dime, preciosa Caridad,  
en dónde asientas ahora tu real?  
¿en el valle de la Visión?  
¿en el trono del Faraón?  
¿en el palacio de Nerón?  
¿en la gruta de Teón?  
¿en el cesto de juncos  
Con Moisés sollozante?  
¿en el palacio romano  
Con la bula fulminante?

(2) Responde la Caridad:  
“ ¿a que viene, hombre, dudar?  
¿a qué tanto preguntar?  
No me asiento donde murmuras  
Ni en el Euro ni en el Austro,  
Ni en el Foro ni en el claustro,  
Ni en el lino ni en la cogulla,  
Ni en la guerra ni en la bula.  
Vengo de Jericó,  
Con el herido me lamento  
Al que dos levitas dejaron  
Y ni con unas andas socorrieron.”<sup>163</sup>

A canção que segue, 131a<sup>164</sup>, tem o mesmo teor moralizante, como podemos perceber. O eu lírico critica o Clero por sua ganância, dizendo que esta está “prostituindo a justiça” ao exigir pagamento para atender as pessoas; aqueles que oferecem dinheiro e ouro são atendidos rapidamente, enquanto os outros esperam por meses a fio:

(1) con bula fulminante  
bajo un juez tonante,  
el reo apelante,  
con sentencia agravante  
la verdad queda oprimida,  
destruida  
y vendida  
prostituyéndose la justicia.  
Se va al recurso,

---

<sup>163</sup> Idem, p. 251-252.

<sup>164</sup> Idem, 253-254.

Pero en la curia, no obstante,  
Nada tienes seguro,  
Si no pagas un cuadrante.

Nas próximas estrofes, o eu lírico compara os guardas do papa ao Cérbero<sup>165</sup>, pois nem que se a pessoa fosse Orfeu<sup>166</sup> ela seria atendida em um momento de necessidade se não tivesse dinheiro. Na última estrofe usa a história de Júpiter que se metamorfoseou em chuva de ouro para possuir Danae, e por todo esse poder que o ouro possui, seria bem feito se esses clérigos gananciosos tivessem o mesmo destino que Craso, que foi condenado a morte por ingestão de ouro líquido:

(4) Mientras a Dánae solicita,  
Júpiter en vano se aplica,  
Mas a ella se desflora,  
Cuando en oro se transforma.  
Nada hay más poderoso que el oro  
Ni más gustoso,  
Ni Tulio en persona  
Con más elocuencia perora.  
Pero abraza más cruelmente  
A los que más honra;  
Por ello bien se lo merece  
Craso tragar el oro ardiente.<sup>167</sup>

Analisemos a primeira canção. A Caridade aparece em uma forma física<sup>168</sup>, e podemos argumentar que essa forma pode ser feminina por conta da ligação dessa virtude específica com as mulheres como apontamos no capítulo 2. Essa personagem responde aos lamentos do eu lírico de forma a criticar a cúria, ao dizer que ela não se encontra no dinheiro nem no claustro, nem na guerra, mas sim “ao lado do ferido”, ou seja, tanto o próprio Cristo por conta de seu sacrifício, quanto aqueles mais fragilizados na sociedade. Na ultima estrofe dessa canção curta o profeta Natã é mencionado como aquele que condenou o pecado de Davi; ainda que a construção original em latim traga controvérsias para os especialistas, nos últimos quatro versos há a clara admoestação contra esses religiosos, clamando para que esses “reis do disfarce” “dêem a César o que é de César”, aludindo mais uma vez às escrituras:

<sup>165</sup> Famoso cão de três cabeças que guarda a entrada do Tártaro, o mundo dos mortos, na mitologia grega.

<sup>166</sup> Poeta da mitologia grega que tentou reaver sua esposa Eurídice, morta por uma cobra, do reino dos mortos através de sua música. Informações retiradas de [http://encyclopedia.jrank.org/ORC\\_PAI/ORPHEUS.html](http://encyclopedia.jrank.org/ORC_PAI/ORPHEUS.html) acesso em 28/09/2017.

<sup>167</sup> CARTELLE, E. M. Op. Cit, p.253-254.

<sup>168</sup> É interessante notarmos que as formas em latim dos adjetivos utilizados para se referirem à Caridade são tanto femininas quanto neutras.

(3) ¡oh la voz del profeta,  
oh Natán, vocifera:  
la culpa de David  
no es cosa pequeña!  
Dice Natán: “no clamaré”  
Ni a David me lamentaré,  
Porque sería romper las ropas de Cristo,  
Si Cristo fuese testigo contra Cristo.  
¡ay, ay de vosotros, reyes del disfraz,  
Que has un mosquito coláis!  
¡lo que es de César al César dad,  
Para que a Cristo sirváis!<sup>169</sup>

Podemos interpretar que, assim como Natã avisa a Davi de sua falta, o eu lírico avisa a cúria para ser justa. Se lembrarmos o discurso da Caridade quanto a não estar presente nas coisas materiais, mas sim junto a Cristo, percebemos claramente que a crítica se faz em relação à cobiça e a mesquinhez desses clérigos. Tal interpretação corrobora com o tom de admoestação presente nas canções morais do cancionero, que também se dirigem à importância exacerbada que esses eclesiásticos dão ao dinheiro e às redes de influência, esquecendo-se dos mais necessitados. É interessante notarmos o teor da voz da caridade nessa canção, de forma quase arrogante, parecendo lembrar ao eu lírico a óbvia resposta de sua localização, pois onde mais ela estaria se não ao lado dos mais necessitados, assim como Cristo esteve?

É importante apontar que nesse mesmo período surgem nas cidades medievais as ordens mendicantes, e no caso especial dos franciscanos essas idéias com relação à Caridade são mais presentes visto que a diretriz desse movimento é atuar junto ao povo das cidades, num contato mais direto do que era feito até então pela Igreja, que contava com mosteiros reclusos e um clero secular que não atendia a essas necessidades. Segundo Jacques Le Goff, os mendicantes surgem nas cidades por conta do caráter “universal” das mesmas, com uma circulação de pessoas de diferentes lugares, o que acarreta uma série de problemas do ponto de vista da fé: as pessoas, sem assistência religiosa, cometem pecados, incorrem em heresias e se afastam do dogma cristão, então é necessário que haja uma linha de frente da Igreja que combata esses problemas e quem fez esse papel foram os mendicantes.<sup>170</sup> Percebemos, portanto que essas idéias eram circulares dentro das cidades e que os Goliardos estavam atentos a esses

<sup>169</sup> CARTELLE, E. M. Op. Cit, p. 251-252.

<sup>170</sup> LE GOFF, J. As ordens mendicantes. In: BERLIOZ, J. **Monges e religiosos na Idade Média**. Lisboa: Terramar, 1996. P. 227-232.

movimentos, compartilhando, pelo menos nesse caso, das mesmas preocupações com relação ao clero e sua falta de assistência à população citadina.

Na canção que segue, também de possível autoria de Felipe o Chanceler<sup>171</sup>, o teor ácido da crítica se intensifica, numa continuidade temática, e ainda que não haja uma voz feminina, a forma como a justiça é retratada na estrofe 1 (e antes dela, a verdade também aparece persofinizada, pela forma como os adjetivos são colocados: oprimida, destruída, vendida) através da palavra “prostituída” indica também uma personificação, ligando – a inclusive a uma atividade praticamente exclusiva das mulheres, e mais ainda, das mulheres marginais. Felipe o Chanceler se mantém coerente em suas críticas identificando as virtudes de Cristo (caridade, justiça, verdade) com os mais pobres, ao contrário do que a Igreja, em sua opinião, parecia pensar, ao dar tanta importância para o dinheiro e para os mais abastados e poderosos. É necessário ressaltar, porém, que essa identificação dessas virtudes com o feminino não significam uma reabilitação das mulheres necessariamente. O foco de Felipe parece estar nos desvios reais cometidos por esses homens religiosos e não nos possíveis desvios das mulheres.

Por fim, temos nesse segmento duas canções dedicadas a Dido e sua tragédia. A primeira, de numero 98<sup>172</sup> traz a primeira parte da história de Dido e Enéias. Após a queda de Tróia, os troianos são recebidos por Dido em Cartago, e junto deles está Enéias. Ela se apaixona por ele, e conversa com a irmã se deve ou não perseguir esse amor e enfrentar as consequências políticas de seu ato. A partir da terceira estrofe temos o diálogo entre Dido e sua irmã Ana, no qual a primeira pede conselhos a segunda quanto a como agir a respeito de seus sentimentos e as possíveis consequências dessa união, uma vez que Enéias era um estrangeiro e Dido a rainha de Cartago. A irmã a aconselha a ir atrás de Enéias, pois o amor deles fortaleceria seu reino:

(6)Ana le replica: “no sigas,  
querida hermana, y no te resistas  
al amor que te llama.  
Si éste contigo se casa  
Y a ti con sus cualidades te realza,  
Cartago en fuerza gana”.

<sup>171</sup> É interessante notarmos que Felipe era chefe da escola catedralícia de Notre Dame, o que significava que ele tinha controle sobre quem atuava como mestre na instituição. Além das canções presentes no *Carmina Burana*, Felipe escreveu diversas outras peças, além de sumas, sendo sua contribuição mais famosa a suma sobre o bem. Informações retiradas de: <https://plato.stanford.edu/entries/philip-chancellor/> acesso em 28/09/2017.

<sup>172</sup>CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* P. 174-176.

Dido então procura Enéias e eles ficam juntos:

(9)Y así con la unión de esta pareja  
resplandece la región del cielo serena,  
pues para el gozo del amor  
todo sonríe y da esplendor.<sup>173</sup>

Na canção 100<sup>174</sup>, Dido narra sua história. Cartelle aponta que esta é uma das canções mais belas da lírica medieval, por causa de seus sentimentos e técnica. Dido canta sua tragédia nessa canção, desde o momento em que acolheu os troianos e Enéias, que haviam encarado tantas intempéries dos deuses. Arrepende-se de tê-los acolhido e submetido seu povo a esse sofrimento de perder sua rainha para a dor. Lamenta o fato de Enéias ter se apaixonado por Lavínia e a deixado para lidar com as consequências de seus atos, a reprovação de seu povo:

(3)!*Ei dor!*  
*¡ei dor!*  
!ya navegan con brío  
Los navios!  
¡ya no queda esperanza a Dido!  
¡ay de los colonos tirios!  
¡llorad, habitantes de Sidón,  
Porque con una espada  
Perdí mi alma  
Por amor de un frigio  
Que era un ladrón!

(4a) Eneas, mi huésped frigio,  
Yorbas, mi enemigo tirio,  
Me acechan con muchos peligros  
Pero de modo distinto.  
La reina, en verdad, de la ardiente Libia  
Queda abandonada y despreciada,  
Mientras el tálamo de Lavinia  
El huésped troyano alcanza!  
¿Qué haré, desgraciada?  
¡Otra Dido en su corazón manda!  
¡ay, viví demasiado!  
¡la muerte que haga lo que falta!

(4b) Esta región seca y desierta  
me rodea con cruel guerra,  
Me aterra de mi hermano la dureza  
Y de los numidas la fiereza.

---

<sup>173</sup> Idem, p.174-176.

<sup>174</sup> Idem, p. 181-184.



Me ofenden con este proverbio:  
 “Dido se hace Helena:  
 Nuestra reina en su regazo  
 Un extranjero troyano calienta”  
 ¡insoponible condición,  
 Absurda razón,  
 Si tengo que aguantar lo que no me gusta  
 Para su satisfacción!<sup>175</sup>

Dido diz para sua irmã Ana que não aguenta tal traição, e que a morte é o melhor remédio, se oferece como troféu de guerra para Enéias, que a tratou de modo tão vil. Dido espera que enquanto no inferno, sua alma possa seguir a Enéias e ser prova de seu sofrimento. Na última estrofe há uma referência a Pinois, um dos cavalos da carruagem de Apolo, que pode indicar tanto a passagem do tempo (até a alma de Dido atingir o Tártaro) quanto pode ser um adjetivo, indicando que o corpo de Dido queimará na pira funerária, mas ela não destruirá sua alma:

(6b) ¡suelta amarras al caudillo troyano,  
 desenvaine la espada mi mano  
 para que la sangre corra sin obstáculo!  
 ¡Adiós, flor de Cartago!  
 ¡este trofeo de guerra  
 Se lleva Eneas,  
 Autor de una acción tan fea!

(7) ¡oh alma querida,  
 única esperanza de mi vida!  
 ¡Te vas sin dilación  
 A la escondida mansión  
 del Flegetonte  
 y del Aqueronte,  
 a las tinieblas  
 del horror  
 y el recurrido  
 de Pilois  
 no detendrá tu sino!  
 ¡sigue a Eneas  
 Y no renuncies  
 A la dulce seducción  
 Del amor,  
 Ni olvides  
 Los dulces lazos del amor,  
 Sino testigo seas

---

<sup>175</sup> Idem, p. 181-184.

Y mensajera  
De mi dolor!<sup>176</sup>

É interessante notarmos que a guerra de Tróia recebe uma atenção especial dos Goliardos, por conta de seu conhecimento dos autores clássicos. Há outras canções no *Carmina Burana* que mencionam a obra de Virgílio<sup>177</sup>, mas o que chama a atenção nessas duas canções em particular é a voz de Dido. Na primeira, Dido e Ana discutem entre si o que deve ser feito com relação à Enéias e aos sentimentos que a rainha nutre pelo troiano, com a narração da cena feita por um observador externo; na segunda Dido é o eu lírico, e ela narra sua desgraça. Em ambas também há um elevado grau de erudição, que demonstra o profundo conhecimento do autor<sup>178</sup> dessas canções da Eneida. É interessante notarmos que a primeira canção, que contém o diálogo entre Dido e Ana é uma emulação da própria Eneida, apresentando de forma simplificada os acontecimentos presentes nos versos clássicos, enquanto a segunda canção traz Dido lamentando a própria sorte de uma forma única e sem precedentes no texto virgiliano. Dido reconta os feitos do povo que acolheu, as provações que passaram nas mãos dos deuses até que fossem encontrados na praia de Cartago, para então ser apunhalada pelas costas pela partida desse povo e com eles Enéias, deixando-a para trás para lidar com os inimigos externos e o ódio do próprio povo, que a comparava com Helena, também iludida por um homem. Dido fala novamente com a irmã na canção, argumenta que nada lhe resta a não ser a morte; se pergunta por que sua espada está ociosa mesmo vendo seu amado partir em meio a uma tempestade. Prefere o suicídio à ausência do amado, e espera poder ter justiça em sua alma, que esta seja sempre um lembrete da falta do amado e do amor dos dois.

Cartelle aponta no parágrafo introdutório dessa canção que nesses versos “sobresale la humanidad de Dido, cuyo amor la domina por entero”<sup>179</sup>. É um exemplo único e singular dentro do *Carmina Burana* de uma canção que expressa tanto sentimento num nível de erudição tão alto, mostrando a empatia que o autor Goliardo

---

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> A arcádia é um tema recorrente na lírica medieval, sendo também chamado de jardim de Vênus ou jardim da natureza, no qual os amantes esperam e encontram o amor. Originalmente uma ilha grega, ganhou uma conotação de lugar mágico, assim como uma utopia, por conta das bucólicas de Virgílio (e seu uso traz a importância do imagético legado pelo autor romano). Um lugar onde os amantes poderiam viver em paz, sem o peso das regras sociais. DRONKE, P. *Op. Cit.*, p. 198-200.

<sup>178</sup> Ou autores, vale ressaltar, pois não sabemos se há indícios que apontem que essas duas canções foram escritas pela mesma pessoa.

<sup>179</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 181.

dessa canção sentia pela história de Dido e sua tragédia ao tentar colocar em palavras a dor dessa personagem. Ainda que no texto virgiliano a cena da morte de Dido seja bastante dramática, com ela apunhalando-se no peito repetidas vezes e morrendo nos braços da irmã<sup>180</sup>, essa canção goliárdica oferece um *insight* da mente de Dido e de suas razões para o suicídio que são de certa forma originais, retratando uma mulher traída e magoada, que se vê num beco sem saída frente seu sofrimento e as consequências políticas de sua união com Enéias, pois sua partida deixa Cartago vulnerável à cidade vizinha, cujo rei ambicioso buscava um casamento com Dido para formar uma aliança e então tomar a cidade. A última estrofe da canção então se torna emblemática, pois Dido escolhe a morte como uma maneira de permanecer livre, indicando esse desejo de liberdade na menção de Pínois, o cavalo de Apolo, como apontamos acima, e também a fidelidade da personagem a esse amor, ainda que isto só lhe tenha trazido sofrimento.

Ao olharmos para esse conjunto de canções, percebemos que elas representam tanto idéias alinhadas aos discursos correntes nessa sociedade, quanto idéias próprias e que quebram e repensam essa lógica dada. Os exemplos mais claros são as canções de Felipe o Chanceler, que tratam das virtudes. Sua forma de construir a crítica é tipicamente goliárdica e percebemos sua ressonância em outros momentos no cancioneiro. Essas canções representam a distância entre o discurso e a prática corrente em sociedade, num tom de denúncia: mesmo que tenhamos visto que a fonte dos muitos ditames desse código moral sejam os textos dos clérigos eruditos que ocupam altos cargos eclesiásticos, é essa Cúria que é criticada por Felipe por sua cobiça, reproduzindo uma indignação que é bastante comum dentro das canções de cunho moralizante no cancioneiro por conta dessa discrepância. Se olharmos para a Caridade, uma virtude que passa a ser identificada com a figura feminina e esperada das mulheres, justamente por conta de seu caráter religioso, como uma forma de aproximar essas criaturas inerentemente pecadoras dos exemplos santos de Maria e de Cristo, a contradição expressa por Felipe na canção é latente, pois aquela que cobra de seus fieis uma série de comportamentos específicos falha em reproduzi-los na prática.

Nessas duas canções, a ligação com o feminino é mais tênue, até mesmo não intencional por parte do autor; ainda que a virtude da caridade seja personificada em uma mulher e outras virtudes como a verdade e a justiça sejam identificáveis como femininas dentro da canção, elas não são descritas como virtudes exclusivamente

---

<sup>180</sup>Versos 635-765. VIRGILIO. *Eneida*. Tradução Manuel Odorico Mendes. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/eneida.pdf> acesso em 28/09/2017.

femininas nem o alvo dessas críticas são mulheres que não as apresentam. Pelo contrário, o alvo das críticas são as pessoas que constroem e reproduzem esses discursos enquanto eles mesmos não os vivem.

Por outro lado, a canção sobre o bordel e as canções sobre Dido nos oferecem diferentes visões de mulher das apresentadas nos modelos ideais. Primeiramente, as mulheres no bordel sendo tratadas como divindades, em que temos um eu lírico claramente “contando vantagem” por suas proezas sexuais com essas mulheres que são decididas e tem voz ativa. Além disso, em nenhum momento elas são admoestadas por seu modo de vida. Há um efeito satírico nessa canção, como apontamos, mas também há essa representação diversa de um universo feminino que é quase que completamente marginalizado nos textos moralizantes ou que tratam das mulheres: não se fala das prostitutas a não ser para tentar fazê-las se arrepender de seus pecados, ou como um modelo a não ser seguido de nenhuma forma. Nessa canção há essa visão diferente dessas mulheres, mais favorável e humana. Além disso, temos o elemento do casamento entre humano e divino, na união carnal entre o eu lírico e a divindade que terá grande importância posteriormente com o Renascimento, mas que aqui aparece com naturalidade, de forma que a experiência desse eu lírico que frequenta esses espaços e tem contato com essas mulheres ganha uma narrativa fantástica e anedótica. Essa é a maneira que, em certa medida, a experiência de vida dos Goliardos se faz presente no cancionero: em narrativas do cotidiano (como uma ida ao bordel) que são transformadas através da erudição desses estudantes.

As canções sobre Dido são interessantes por conta da continuidade que apresentam. Na canção 98 somos espectadores, observadores das ações que se desenrolam entre as duas irmãs, e na canção 100, em que a personagem conta sua história, percebemos através do uso da primeira pessoa que o texto humaniza essa personagem ao mesmo tempo em que traz um elemento erudito bastante proeminente que faz jus à posição de Dido dentro da narrativa virgiliana. Além disso, Dido é *humana*, uma mulher realista e não tanto um modelo, ainda que possamos pensar pela vertente de que Dido causou a própria desgraça ao se deixar levar pelo sentimento ao invés de resistir, como seria esperado de uma mulher virtuosa e casta. Essa mulher, no entanto, escolhe seu destino, e mais tarde escolhe a morte como alternativa, mostrando sua lealdade e coragem para consigo mesma, e a canção foca nesses aspectos e não nas querelas políticas decorrentes da morte da Rainha de Cartago, nem na morte em si,

como o texto original. É uma canção feita para causar empatia por Dido, para humanizá-la, e sua execução é de uma beleza incomparável.

#### 4.2. INTERAÇÕES ENTRE O EU LÍRICO MASCULINO E UMA MULHER

Neste segmento, separamos cinco canções, todas pastorelas, nas quais há um diálogo entre o eu lírico e uma mulher, seja ela a donzela pelo qual ele está apaixonado ou não. Nas primeiras duas canções o eu lírico tenta e consegue convencer a amada a se juntar a ele. A canção 70<sup>181</sup> começa com o eu lírico descrevendo os efeitos da primavera na paisagem, para então “reproduzir” um diálogo que tem com a amante, dizendo que “aos audazes a fortuna ajuda”.

(2) su rostro,  
su figura y compostura  
entre las doncellas  
como el Sol entre las estrellas  
así relumbra.  
¡Ojalá que mis argumentos  
La convenzan,  
Para, que, gozar de nuestra unión quiera!

(3) Nada mejor, en verdad, me resta  
que desvelar totalmente la llama ardiente de mi corazón.  
“a los audaces” con razón “la fortuna ayuda”.  
Por ello así haré mi introducción:

Nessa introdução, o eu lírico diz que possui um fogo ardendo no peito que só ela pode apaziguar; ela diz que é necessário que o amante tenha a virtude da constância e da paciência; se ele quer apenas apagar o fogo, qualquer mulher é capaz de ajudar, porque o amor deles não deve residir em “furtivos e inconstantes prazeres”:

(4c) “la esperanza del amor es dudosa  
sea verdadera o falsa.  
Al amante es necesaria  
La virtud de la constancia.

(5a) pero más que las otras virtudes es la paciencia  
del amor sierva.

(5b) mas ese fuego que corre por las entrañas,  
si tú quieres, otra lo apaga.

---

<sup>181</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 96-99.

(5c) nuestro amor en furtivos e inconstantes placeres  
no se entretiene”.

Ele responde que a chama é inextinguível, a não ser pela vontade dela. Ela o repreende, perguntando por que ela deveria trocar uma vida inteira por uma coisa incerta; ela tem família que a admoesta pelas investidas dele, e os vizinhos observam; a Argo<sup>182</sup> teme, então é papel dele evitar que os rumores se espalhem:

(10) Resulta, pues, digno  
de un hombre benigno  
evitar cualquier signo  
para que los rumores malignos  
no recorran todos los oídos.<sup>183</sup>

Ele responde que ela teme em vão, e que ele triunfará assim como Mercúrio (que pôs Argo para dormir para ficar com Io) e que não teme a ira de Vulcano (marido de Vênus que foi traído). Ela se mostra dividida entre o desejo e a castidade, mas se decide pela paixão. Ele então diz que amores roubados são humanos, porém eles devem ser rápidos. Ela, por fim, se rende:

(12a)[diz a mulher] “ mi mente dudosa es la balanza  
sopesa dos cosas contrarias:  
la lasciva pasión o mantenerme casta.

(12b)+ pero yo prefiero lo que siento:  
mi cuello al yugo ofrezco,  
a un yugo dulce, sin embargo, me entrego”

(13)[diz o eu lírico] “no es una expresión acertada  
llamar yugo al misterio del amor,  
pues no hay nada más espontáneo,  
ni más dulce, ni mejor.

(14) ¡así que con presteza  
dame tu prenda!  
Carecen de reconocimiento los dones lentos”.<sup>184</sup>

Na canção 77, com referências cristãs e pagãs, o eu lírico descreve o encontro com a amada através de um diálogo. A canção começa com o eu - lírico anunciando que

<sup>182</sup> Deus da mitologia que possui cem olhos.

<sup>183</sup> Todas as estrofes dessa página remetem a CARTELLE, E. M. Op. Cit, p.96-97.

<sup>184</sup> Idem, p. 96-99.

irá contar sua história de triunfo no amor, porém ressalta que não revelará o nome da amada (pois isso poderia causar problemas - um tópico comum no amor cortês):

(2) Canta, pues, lengua mía las causas y el resultado.  
Mas el nombre de la amada, mantenlo guardado,  
Para que no sea entre el pueblo divulgado  
Lo que para la gente debe quedar secreto y velado.

Ele inicia a narrativa frustrado sem um amor e preso pelo olhar julgador de uma velha, que ele quer que morra:

(5) en mi alma a esta cosas dándole vueltas,  
deseando que un rayo se llevase a la vieja,  
he aquí que mirando hacia atrás el verdegil,  
escucha lo que vi, pasmado de sorpresa.<sup>185</sup>

O que ele vê é sua amada, e imediatamente se ajoelha e passa a elogiá-la através de uma paródia da oração Ave Maria do Evangelho<sup>186</sup>, culminando com uma comparação desta amada com as mulheres ideais:

(8) “Ave, la más bella, piedra preciosa,  
ave, honra de las doncellas, doncella gloriosa,  
ave, luz de la luz, ave, del mundo rosa,  
Blancaflor y Helena, Venus gloriosa.

Ela o saúda de volta, desejando-lhe a benção divina. Ele então diz que foi ferido pelo dardo do amor, e só ela pode curá-lo. Ela nega tê-lo ferido, mas se propõe a escutar:

(11) “¿Dices que mis dardos así te han herido?  
Lo niego, mas con todo la querella admito,  
A la herida y las causas de la herida presto oídos,  
Para, luego, saciarte con un remedio lenitivo”.

Ele então passa a descrever minuciosamente o corpo dessa amada, um recurso conhecido como *descriptio pulchritudinis*:

---

<sup>185</sup> Idem, p. 117-121.

<sup>186</sup> Mais uma vez percebemos a interação entre canções religiosas e profanas, como ocorre na canção 107 tratada no capítulo 1.

(14) Tu mirada era transparente y amena,  
diáfana como el aire, limpia y serena.  
Por ello: “Dios mío, Dios mío” me dije con frecuencia,  
“¿es ella ladiosa Venus o acaso es Helena?”.

(15) Una cabellera rubia maravillosamente te colgaba,  
como la nieve tu garganta resaltaba,  
tu pecho esbelto a todos cautivaba,  
porque más que todos los perfumes fragancia exhalaba.

(16) en tu alegre rostro las estrellas brillaban,  
la blancura del marfil tus dientes emulaban,  
una belleza indecible tus miembros respiraban.  
¿cómo no iba a ocurrir a que todos cautivaras?

(17) entonces me cautivó tu radiante hermosura,  
transformó mi mente, mi alma y mi corazón.  
Para hablarte mi espíritu al punto cobró ánimo,  
Mas a realizar esta esperanza nunca se decidió.<sup>187</sup>

Em seguida, o eu lírico revela que já conhecia a donzela há cinco anos, quando a viu pela primeira vez. Após descrever a sua beleza inigualável, volta a dizer que está mortalmente ferido de amor e que só ela pode salvá-lo. Ela então revela que tem sofrido tanto quanto ele, e pergunta quais são as intenções dele com ela. Ele responde que a única coisa que quer é amor, então eles consumam esse amor, desejado por ambos:

(31) entonces el gozo de los abrazos fue centuplicado,  
entonces cumplimos lo por mí e ella deseado,  
entonces el triunfo de los amantes fue por mí alcanzado,  
entonces fue mi nombre al fin aclamado.

Na última estrofe, o eu - lírico diz para que os apaixonados não percam a esperança, pois quanto maior o sofrimento melhor o gozo no final:

(33) de las cosas amargas brotan, en verdad, las gratas,  
no sin esfuerzo lo más grande se gana,  
el que desea la dulce miel a menudo recibe una picada;  
espere, pues, el mejor premio el que sufre penas más amargas.<sup>188</sup>

Existem vários elementos interessantes nessas duas canções que as aproximam: o gênero da pastorela, muito comum em outras líricas como a provençal e especialmente a galego-portuguesa, o enredo parecido com um final feliz para o eu lírico e a

---

<sup>187</sup> Ibidem.

<sup>188</sup> Ibidem.



consumação do ato sexual entre os amantes, a argumentação usada para convencer a dama e o fato dessa dama ter uma voz e expressar suas preocupações e insegurança com relação ao envolvimento com esse eu lírico. Na canção 70 a linguagem usada é mais simplificada, ainda que tenhamos referências a Ovídio<sup>189</sup> e a personagem feminina defende as virtudes que eram esperadas dela, como a castidade, e as virtudes que são esperadas dos homens, como a paciência e a constância. É interessante notar que para convencer a amada, o eu lírico recorre à razão, aos argumentos, e a conversa que se segue é um debate que levanta prós e contras da união proposta por ele. Também há menção dos vizinhos que vigiam e dos cuidados que os amantes devem ter a fim de não serem descobertos, atestando a vigilância à qual as mulheres estavam submetidas pela sua família e comunidade, como apontamos anteriormente. A mulher, no entanto, confessa que está dividida entre a paixão e a castidade, e por fim ela decide se entregar a esse amante.

Na estrofe 13 temos a seguinte construção: “no es uma expresión acertada/ llama yugo al misterio del amor/ pues no hay nada más espontáneo,/ni mas Dulce, ni mejor”<sup>190</sup>. Podemos interpretar esses versos como uma crítica, ainda que leve, ao amor cortês, por este ser cercado de regras e baseado na espera. Ao pensarmos na noção de *Carpe Diem*, tão recorrente nas canções goliárdicas, percebemos a forma simples que essa canção trata a questão do amor, como uma atração mútua e espontânea entre dois indivíduos, natural, que deve ser saciada. Na estrofe 14b, essa posição é reiterada: “así com prestreza/ dame tu prenda!/ *carecen de reconocimiento los dones lentos*”<sup>191</sup> ou seja, o jogo de sedução que faz parte da lógica cortesã não é suficiente para o eu lírico dessa canção, que deseja uma entrega rápida e por completo da sua amante, o que é concedido por ela com alegria. Mais uma vez percebemos a forma como o goliardo trata de sua experiência, ao retratar uma mulher que também possui desejos e que argumenta com o eu lírico, trazendo um aspecto muito mais realista para essa personagem que está longe de agir com passividade, ainda que nos versos que destacamos seja retratado o peso que a pressão social sobre a mulher exerce sobre ela, na forma de sua hesitação e no conteúdo de seus argumentos.

Também é interessante percebermos como os papéis femininos e masculinos nessa canção são opostos e representam o discurso oficial quanto ao comportamento

<sup>189</sup> Na menção de Tisbe, personagem das metamorfoses, conforme apontado por Cartelle. Idem, p. 96.

<sup>190</sup> Idem, p. 98

<sup>191</sup> Idem, p. 99. Grifo nosso.

moral esperado (a mulher) e o espírito goliárdico “inconseqüente” (o homem). O eu lírico constrói a narrativa de modo a deixar claro que a mulher está tão interessada no encontro amoroso quanto o homem, mas os freios morais que ela apresenta como motivos para não se envolver romanticamente com o homem são reproduções desse discurso, como observamos no capítulo 2. A realização do ato amoroso após o convencimento da mulher, o contentamento que ela demonstra nas últimas estrofes, tudo isso simboliza o triunfo da vontade e o espírito de *Carpe Diem* sobre essas normas morais.

A canção 77 é um pouco diferente. Mais longa e mais rebuscada que a anterior, porém ainda se mantendo no gênero da pastorela. As intertextualidades entre o texto ovidiano e bíblico são mais presentes, bem como a presença da fórmula cortês de apontar que o nome da amada será ocultado para sua segurança logo na segunda estrofe; Na estrofe 5, há uma velha que o eu lírico deseja que não estivesse ali, representando essa vigilância constante, mas nas estrofes seguintes ela de fato desaparece, uma vez que à visão da amada o eu lírico se esquece completamente dessa presença indesejada. A forma como o eu lírico elogia essa mulher amada também é bastante remanescente da retórica clássica, metodicamente descrevendo cada parte de seu corpo, intercalando com estrofes sobre o sofrimento que o eu lírico está sentindo por conta desse amor. Na 24ª estrofe a mulher responde ao eu lírico e se inicia um diálogo entre eles, após toda a narração do sofrimento e do elogio ao corpo da amada. Ela se diz ciente do sofrimento que o eu lírico passa, pois ela também passou pelo mesmo sofrimento por conta da distância entre eles:

(24) Aquella rosa fulgente me contestó: “mucho soportaste,  
pero sábeta que nada desconocido me revelaste,  
pues lo que por ti he sufrido ni en sueños te imaginaste;  
es más lo que yo sufrí lo que tú me contaste.

O eu lírico, no entanto omite essa narração, e a canção segue com as perguntas sobre as intenções desse eu lírico por parte da donzela, que até lhe oferece riquezas pensando ser esse o desejo de seu amado e mostrando que ela é proveniente de uma família rica. Ele recusa, pois o que ele quer é alcançar a satisfação amorosa junto dela, e frente a essa resposta ela cede.

(26) ¿dime, pues, joven qué es lo que piensas?  
¿acaso buscas dinero para que rico seas

O piedras preciosas con las que adornarte deseas?  
Pues, si es posible, e daré todo lo que quieras”.

(27) ‘no es lo que deseo joyas ni dinero,  
Sino algo que presta a todos alimento,  
Que hace lo imposible fácil evento  
Y que da a los tristes gozo completo”<sup>192</sup>

A canção 77 usa fórmulas mais próximas do amor cortês e da retórica clássica, então percebemos uma ressonância dos modelos líricos recorrentes mais em seus aspectos formais. Sua construção temática ainda é tipicamente goliárdica, com o foco no amor carnal e na vivência do momento; nessa canção, porém não é necessário que o eu lírico convença a amada a se juntar a ele, pois o interesse era mútuo, diferente da canção anterior, no qual a mulher expressa suas preocupações. Essa mulher dessa canção é mais confiante, mesmo sendo de uma posição social mais elevada e presumidamente estar sob vigilância<sup>193</sup>, e essa confiança advém do amor que sente por esse amante que a elogia; é interessante notar a forma como essa mulher expressa suas vontades sem pudores, igualando-se ao eu lírico nesse aspecto, diferentemente da canção anterior no qual a mulher transmite a hesitação em sua decisão de ceder ao amor. Nessas duas canções, temos mulheres que têm atitudes diversas com relação às investidas do eu lírico, e percebemos a sutil representação da difusão desigual do controle sobre o comprometimento exercido pela autoridade da Igreja e pelas regras morais, de forma que as duas respostas, mais acanhada e hesitante ou mais determinada dessas personagens passam uma sensação de verossimilhança que remete à experiência desses poetas, retratando mulheres que, assim como no cotidiano de suas vivências, reagem de formas diferentes às regras impostas a elas.

As três canções que trataremos a seguir compartilham um elemento alegórico. Primeiramente a canção 157<sup>194</sup>, para a qual Cartelle aponta que há duas interpretações: para Walsh<sup>195</sup>, se trata de uma pastorela cristianizada, com a saudação da amada lembrando a saudação do arcanjo Gabriel a Maria e a aproximação do lobo com o diabo; já Cartelle acredita se trata de uma paródia dessa cristianização, por conta da reação da pastora ao lobo. O eu lírico conta que pela manhã saiu uma donzela ao pasto com suas ovelhas, e por conta do calor parou para descansar embaixo de uma árvore. Ele a saúda, se coloca a seu serviço e pede para ela ser “benigna com ele”. Ela responde

<sup>192</sup> Idem, p. 117-121.

<sup>193</sup> Como a presença da velha nas primeiras estrofes representa.

<sup>194</sup> CARTELLE, E. M. *Op Cit.*, p. 289-290.

<sup>195</sup> WALSH, P.G. **Love Lyrics from the Carmina Burana**. London: Chapel Hill, 1993.

com indignação, pois ainda é virgem e nunca tinha visto um homem naqueles prados. Mas então um lobo aparece e pega uma de suas ovelhas. Desesperada, exclama que aquele que trouxe sua ovelha de volta gozará de sua satisfação. O eu lírico então prontamente mata o lobo e devolve a ovelha à moça, e a canção acaba de forma abrupta:

(3) Allí un poco me acerco  
y el vínculo de mi lengua suelto:  
“!salve, de un rey digna!  
Escucha, por favor, a tu siervo  
Y sé conmigo benigna.”

(4) “ ¿por qué saludas a una doncella  
que no conoce varón  
desde que la luz la viera?  
A Dios pongo por testigo:  
Ningún hombre hallé por estas praderas.”

(5) en esto un lobo se presenta,  
al que el hambre de sus fauces avarientas  
había hecho salir de su escondrijo.  
Apresura la huida, arrebatando una oveja,  
Deseoso de saciar su apetito.

(6) al ver la doncella  
que se iba a perder la oveja,  
exclama a toda voz:  
“si alguien la oveja me devolviera,  
Me gozará a plena satisfacción”

(7) tan pronto oigo esto ofrecimiento,  
desenvainando la espada,  
el lobo cae muerto.  
La oveja de la muerte es rescatada  
Y a su dueña entregada.<sup>196</sup>

Percebemos mais uma vez um tom satírico presente nas canções amorosas, nesse caso uma canção alegórica que abre espaço para diversas interpretações. Seguindo a fórmula tradicional, a canção começa com uma narração primaveril, e no campo se passa a ação. O eu lírico se aproxima da moça sorrateiramente, enquanto esta descansa, da mesma forma como o lobo sorrateiramente se apropria de uma ovelha da moça. Em resposta ao eu lírico, a moça mantém sua castidade tendo Deus como testemunha, mas frente à presença do lobo e de seu roubo ela prontamente oferece essa castidade a quem quer que tenha coragem para ir reaver seu bem, visto que ela mesma disse que não havia

<sup>196</sup> CARTELLE, E. M. Op. Cit, p. 289-290.

mais ninguém ali, a não ser ela mesma e o eu lírico. A forma como a ação é descrita é rápida e a canção curta, e ficamos com a impressão do crime do lobo ser um subterfúgio, uma razão justa pela qual a donzela pode então dispor de sua castidade em forma de agradecimento. Se olharmos para o simbolismo presente, com a ovelha, inocente, representa a própria moça, e o lobo o eu lírico; assim como a ovelha não resiste ao rapto, a moça também não resiste ao eu lírico, percebemos um caráter satírico, até mesmo grotesco por conta da forma abrupta com a qual se desenrola a ação. Sua reação ao lobo, como Cartelle aponta, também não é de surpresa, ou de desespero, mas é imediata a oferta feita a quem lhe devolver a ovelha. O fim abrupto dessa canção apresenta uma reviravolta surpreendente, na qual o eu lírico clama seu direito. Logo as notas de violência nessa canção, tanto pela morte do lobo quanto pela sugestão que esse final traz de que a moça seria a próxima vítima desse eu lírico, remetem a esse imagético do humor medieval.

Há ainda outra interpretação possível, se pensarmos sob um viés mais moralizante. A reação da pastora ao lobo é imediata, como apontamos, e ela dispõe de sua castidade em troca de sua ovelha roubada, um bem material que havia sido perdido. A fim de comparação, se pensarmos em exemplos bíblicos como a parábola do filho pródigo, que gasta sua herança com coisas passageiras e é recebido novamente pelo pai após o dinheiro ter acabado, a mensagem contida é a de que os laços entre eles e o arrependimento do filho é mais importante do que o dinheiro perdido, para aquele pai. Para a moça desta canção o contrário se dá, o material importa mais do que o espiritual. Por essa razão a hipótese de Cartelle faz sentido, de se tratar de uma sátira – por inversão de valores – das pastorelas cristianizadas, por conta do desfecho inesperado e inverso.

Outra canção que causa controvérsia entre os especialistas é a canção 90. Nessa canção curta, é descrita uma cena: a jovem pastora leva seu pequeno rebanho para o campo, e avista o estudante, a quem convida para brincar:

(1) salió al romper del día  
la campesina muchacha  
con el rebaño, el cayado,  
con su nuevo vellón de lana.

(2) Hay en su pequeño rebaño  
una oveja, una borriquilla,  
una ternera, un ternero,  
un chivo y una cabrilla.

(3) en el prado a un estudiante vio

sentado a repousar  
 “¿Qué haces tú, señor?  
 Ven conmigo a retozar!”<sup>197</sup>

Cartelle aponta que essa parte do convite da moça, por conta de seu caráter inédito, faz com que alguns duvidem de sua autenticidade, por essa canção não estar presente em outros manuscritos e pelo fato mesmo de ser a mulher que faz o convite, mas o editor não apresenta de forma extensa essas críticas dos especialistas. No entanto, como viemos demonstrando, as vozes femininas nessas canções goliárdicas são diversas e não se comportam sempre da maneira esperada. É possível que a canção retrate uma situação real ou uma fantasia do Goliardo que a compôs, mas não deixa de ser interessante o tom leve e descontraído com que o convite se coloca, a juventude da pastora, os animais que aparecem com ela, uma variedade de animais de fazenda pequenos, como cabras e carneiros. Ao contrário da canção anterior na qual a moça repousa no campo e é abordada pelo eu lírico, nesta quem repousa é o homem, um estudante. Mas nenhum subterfúgio é necessário e seu convite, “que haces tu, señor?/ vem conmigo a retozar”<sup>198</sup> é simples e inocente. É interessante notarmos que a palavra em latim no original é *ludere*<sup>199</sup>, que significa jogo, brincadeira, mas também provocação.

Por fim, temos a canção 89<sup>200</sup> fechando este segmento. O editor aponta um sentido alegórico na construção das personagens, que não fica claro. O poema conta que dois amigos pastores, enquanto descansavam, encontram uma pastora, empalidecida pelo trabalho, que lhe tirou a beleza:

(2b) el trabajo transformó  
 la faz de la doncella,  
 perjudicó  
 su belleza  
 y pallideció  
 con la flaqueza.

Ela percebe a presença deles e os admoesta com palavras duras, dizendo que eles detestam o trabalho manual e só se interessam pela ganância e dinheiro, nunca pela honestidade do trabalho:

<sup>197</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 150.

<sup>198</sup> Idem, p. 150.

<sup>199</sup> HILKA, A. e SCHUMMANN, O. *Op. Cit.* P. 302.

<sup>200</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 147-149.

(3d) [diz a mulher ao eu lirico]: detestan  
el trabajo de las manos,  
las ganancias son su meta,  
adoran el descanso  
y nunca les interesa  
De las ovejas el cuidado.

Eles respondem de forma rude, dizendo que como ela não tem a força de um homem, não deve tentar se igualar a um, devendo se ocupar de trabalhos femininos, como fiar.

(5b)“!que conocieras me gustaría  
de los pastores las canciones!  
¡puesto que como mujer no tienes  
La fuerza de los varones,  
Nunca debes aspirar  
Al nivel de los hombres!

Suas palavras tem consequência, por eles serem pastores “do rebanho régio”, então eles tem o monopólio da palavra. Cartelle lança a hipótese dos pastores representarem a Igreja guiando o rebanho dos cristãos.

(6d) somos pastores  
de los más egregios,  
cuidadores  
del rebaño regio;  
tenemos el monopolio  
del soliloquio.”<sup>201</sup>

Percebemos que aqui a palavra “pastor” se aplica de forma literal para a mulher, porem de forma alegórica para os homens, uma vez que eles não são lavradores da terra ou cuidadores de rebanho, mas sim “cuidadores do rebanho régio” como é colocado na ultima estrofe. Aliado ao fato de terem o controle da palavra, fica claro que se trata de clérigos. Ao olharmos para a hipótese proposta por Cartelle, a mulher então poderia representar o povo, ou as pessoas comuns que trabalham no campo ou em outras tarefas manuais e que vêem os clérigos com algum ressentimento. Esse ressentimento está presente na dura crítica que a mulher faz nessa canção a esses clérigos que encontra, dizendo que eles têm aversão ao trabalho das mãos, são gananciosos e interesseiros. Eles respondem a ela dizendo que ela não sabe do que fala, desmerecem suas palavras,

---

<sup>201</sup> Ibidem.

pois elas não vêm de alguém que as domina (como eles), mas sim de uma camponesa, envelhecida pelo trabalho pesado, e a canção termina com o ponto final dado por eles: “tenemos el monopolio del solilóquio”<sup>202</sup>. Pensamos que a alegoria retratada aqui é a das relações de poder entre os que possuem o domínio da palavra, os clérigos e os estudantes, e os que não possuem, os camponeses nesse caso. Porém enquanto a crítica da mulher é fundamentada e inclusive retratada em outras canções do *Carmina Burana*, que falam sobre a cobiça do clero e a injustiça com os mais pobres, a crítica desses “cuidadores do rebanho régio” reside no fato de essa mulher não ocupar o mesmo espaço de poder que eles, pelo fato de ser mulher e pelo fato de ser camponesa. O que se destaca mais, no entanto, é seu gênero, como fica claro na estrofe 5b: “puesto que como mujer no tienes/la fuerza de los varones/ nunca debes aspirar/al nivel de los hombres!”<sup>203</sup>.

Olhemos mais de perto para o elemento alegórico presente nessas três canções. Cada uma delas apresenta uma estrutura que remete à canções que trazem uma mensagem moralizante, sendo a mais marcante delas o fim abrupto, que como apontamos tem a função de reforçar a mensagem que se quer passar<sup>204</sup>. Porém nas pastorelas alegóricas goliárdicas, esse fim abrupto traz um *plot twist*: nenhuma dessas canções tem o fim esperado, mas uma reviravolta que causa um efeito satírico. Nas canções 157 e 90, essa reviravolta reside no comportamento das mulheres, que fogem do modelo e mostram um lado mais natural, especialmente na canção em que a donzela convida o eu lírico à brincadeira. Apenas a canção 89, que traz a mulher confrontando os estudantes no campo parece ter esse viés moralizante, com a crítica feita sendo pertinente e recorrente em outros momentos do manuscrito. Porém, todo o resto da construção dessa canção não é usual. Como vimos, o autor dessa canção utilizou-se do modelo corrente de pastorelas moralizantes que possuíam uma tradição na Cristandade latina e trocou os personagens, uma vez que a mulher não é descrita como uma donzela de beleza aparente, como seria o esperado, e a admoestação que faz aos personagens homens não segue a linha comum da observação das virtudes da castidade e do comedimento, mas sim fala de uma situação real e corrente que são os vícios dos clérigos. Ainda assim, a palavra final é deles, logo a mensagem que se quer reforçar não

---

<sup>202</sup>Idem, p.149.

<sup>203</sup>Ibidem.

<sup>204</sup>SAMYN, H. M. Alegoria e (anti)bucolismo: da clivagem entre a poesia pastoral grecolatina e as pastorelas alegóricas médio-latinas. *Nuntius Antiquus*: Belo Horizonte, vol. 4. 2009. P. 3-17.



é a crítica da mulher, mas a posição desses clérigos, que estão num extrato superior então não devem satisfações, ainda mais a uma camponesa.

Olhando para o segmento todo, pensamos ser sintomático o fato das canções reunidas nesse conjunto serem todas pastorelas, por conta da raridade desse gênero dentro do *Carmina Burana*. Ainda que a presença da natureza e da primavera seja constante, a presença do campo ou a interação com uma mulher pastora, que são as marcas do gênero, são bem menos comuns.<sup>205</sup> Além disso, como apontamos, a forma como a pastorela é construída no *Carmina Burana* é diversa. Henrique Samyn<sup>206</sup> aponta que ainda que tivesse sido uma idéia comum que as pastorelas medievais tivessem uma ligação direta com as poesias bucólicas da tradição clássica, alguns especialistas como Frederic Raby propuseram uma interpretação diferente, não ligando as pastorelas medievais à tradição clássica, mas sim às canções de Marcabru.

As pastorelas do *Carmina Burana* então podem ser pensadas como tendo influência de ambas as formas de pastorela que advém da tradição vernácula, com alguns elementos próprios. No caso das alegorias presentes, percebemos que existe nessas canções tanto o viés moralizante que valoriza as virtudes e condena os vícios e os desejos quanto canções que apresentam interações mais verossímeis entre os personagens, além de trazer alegorias ambíguas e com intenções satíricas. As vozes femininas nessas canções também são diversas, e servem a diferentes propósitos, o que sugere que as pastorelas goliárdicas não seguem um modelo determinado, mas apresentam um conjunto de características que torna cada canção única, ainda que contenham elementos suficientes para que possamos identificá-las com o comum gênero provençal.

#### 4.3. INTERAÇÕES ENTRE MULHERES

Dentro do *Carmina Burana* existem três canções bastante icônicas que giram em torno do gênero conhecido como *Disputatio*, que é a formula de discussão utilizada nas universidades através do método da Escolástica, o método de estudo medieval, que consiste num exercício entre escolares mediados por um mestre no qual era debatido um

---

<sup>205</sup>Samyn aponta que o *Carmina Burana* possui cerca de cinco pastorelas, todas comentadas aqui. SAMYN, H. M. *Op. Cit.*

<sup>206</sup>Ibidem.

determinado assunto, em público, a fim de se chegar a uma conclusão.<sup>207</sup> Antes de prosseguirmos, é preciso um breve comentário sobre a escolástica, que é um dos pilares da universidade e que certamente teve uma grande influência dentro da poesia goliárdica, como demonstraremos a seguir.

Segundo Franco Alessi, a configuração da universidade medieval reúne quatro áreas de saber distintas, a saber: a filosofia, a medicina, o direito e a teologia, sob uma mesma instituição. Porém cada uma dessas áreas tem regulações específicas e aplicam o método escolástico de acordo com suas necessidades, ainda que possamos dizer que a escolástica filosófica, aplicada na escola de letras, seja preponderante entre as demais, por se tratar da base do conhecimento medieval, ou seja, aquilo que era aprendido pelos doutos antes de qualquer outra coisa. Essa escolástica filosófica é fortemente influenciada por Aristóteles, o que certamente reflete na escolástica praticada pelas outras áreas. Além dessa base comum, a escolástica pode ser vista de maneira unitária através de seu método, que também vem de Aristóteles.<sup>208</sup> Percebemos, portanto que a alma da escolástica é o debate entre as partes, com um objetivo claro de se chegar a uma conclusão, ou seja, se de resolver o problema proposto.

Voltando para o *Carmina Burana*, duas das canções de disputa que analisaremos contam com o diálogo entre duas mulheres para decidir qual das duas tem o melhor amante, e uma é sobre as virtudes femininas. Segundo Silva e Bejder<sup>209</sup>, em seu estudo sobre um misterioso poema ibérico datado do século XIII em que Maria e Elena travam uma disputa, esse gênero tem precedentes desde a poesia clássica, mas na Idade Média ele ganha notoriedade com algumas peças bastante difundidas, uma das quais trataremos aqui. Tanto a discussão em si, em sua construção retórica, quanto o tema - de quem seria o melhor amante, o clérigo ou o cavaleiro – possuem exemplos em diversas formas líricas. As autoras atribuem essa difusão a dois fenômenos que tomam forma majoritariamente no período estudado, que é o costume jurídico e a educação medievais. Os temas podem variar nessas canções, mas as mais célebres giram em torno da escolha do melhor amante.

<sup>207</sup> LE GOFF, J. *Os intelectuais...* Op. Cit, p. 97-98.

<sup>208</sup> ALESSI, F. Escolástica. In: SCHMITT, J. C. e LE GOFF, J. Dicionário temático... Op. Cit.. P. 370-373.

<sup>209</sup> SILVA, A.C.L.F. e BEJDER, M. S. O poema Elena e Maria e os universitários salmantinos. *Medievalia*. Cidade do México: num. 26, dez. 1997. P. 17-25.

Comecemos pela canção 82<sup>210</sup>, que é construída de maneira que as três primeiras estrofes tratam da primavera como um tempo de florescimento, renovação e fertilidade. A partir da quinta estrofe começa a *disputatio* entre duas personagens femininas representadas por ramos, o tomilho e a azedinha (que Cartelle traduz por Tima e Lapatia). Já sabemos quem é o vitorioso pelo refrão, que anuncia que o clérigo é melhor amante. Uma delas diz que a beleza do cavaleiro compensa sua falta de cérebro, e que ele a honra em sua cavalgadura e estandarte. A outra responde que o clérigo provê o sustento e as roupas durante o inverno, e está sempre presente, além de cobrir a dama de presentes, por isso não há duvida quanto a sua vitória.

(5) Tima y Lapatia  
establecieron esta discusión:  
“-el caballero por su belleza  
Es digno de nuestro amor.”  
“-de su poca cabeza  
No puedes esperar satisfacción.”  
Estr. ¡ O o o a i a e!  
+¡O amor inconsolable!  
¡sabe amar el clérigo  
Mejor que el caballero!

(6) “-mas en sus cabalgaduras el caballero  
reproduce nuestro rostro bello,  
con seda en la ropa que abriga  
y en su escudo con tinta”  
“-¿dé que nos sirven tales cosas,  
Cuando nuestro propia belleza se arruina?”  
Estr. ¡ O o o a i a e!  
+¡O amor inconsolable!  
¡sabe amar el clérigo  
Mejor que el caballero!

(7) “el clérigo en el invierno  
se cuida de nuestro alimento,  
de los paños que cubren nuestro cuerpo  
Y también nos regalan muchos objetos”.  
Así pues, gana el clérigo sin excepción,  
Tal es el dictamen del amor.  
Estr. ¡ O o o a i a e!  
+¡O amor inconsolable!  
¡sabe amar el clérigo  
Mejor que el caballero!<sup>211</sup>

<sup>210</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 129-131.

<sup>211</sup> Idem, p. 129-131.

Essa canção trata desse tema de maneira simplificada e alegre, e a presença do refrão sugere que seu propósito era ser cantada, possivelmente nos círculos dos estudantes pela forma como o cavaleiro é retratado. Ainda que de forma simplificada, percebemos o mecanismo da *disputatio* como era aplicado num contexto mais formal, como o da universidade, funcionar aqui da mesma forma: um argumento é colocado, para então ser rebatido, e ao fim se chega a uma conclusão. Se pensarmos que o principal argumento a favor do cavaleiro é sua lealdade ao carregar o símbolo da dama em seu estandarte, e o principal argumento a favor do clérigo é sua capacidade de prover o sustento durante os tempos difíceis, podemos inferir um caráter satírico que chama a atenção para os aspectos práticos desses afetos: o cavaleiro oferece seu amor de uma forma poética, honrando a dama no campo de batalha, mas no fim das contas a dama permanece sozinha, afastada dele, tendo que buscar sustento por conta própria. Enquanto isso, a dama amante do clérigo tem uma vida mais confortável, a começar pela presença do amado junto dela. Ao olharmos para o contexto no qual os Goliardos se inserem, com uma grande movimentação bélica por conta das Cruzadas<sup>212</sup>, esse argumento ganha uma nova camada de significado e o liga com os sentimentos e experiências das pessoas da época com as quais os Goliardos conviviam. Enquanto as narrativas bélicas sobre grandes feitos de cavaleiros são largamente difundidas, canções como essa trazem outra visão, o outro lado da moeda. Também percebemos a valorização da inteligência do clérigo frente à “falta de cérebro” do cavaleiro, um aspecto que está presente na outra canção de *disputatio*, que discutiremos a seguir.

A canção 92<sup>213</sup> é uma das mais famosas do cancioneiro, e tem relação com a canção 82. Nela, O eu lírico inicia a canção descrevendo um ambiente de natureza, em que duas mulheres acabam de despertar e sair para caminhar. Essas duas mulheres são Filis, que leva o cabelo solto, e Flora, que o tem em tranças<sup>214</sup>. Encontram uma sombra perto do rio e se sentam ali, refletindo sobre o sofrimento que ambas estão sentindo; são iguais em tudo, mas divergem em uma coisa: Flora prefere o clérigo, Filis o cavaleiro.

---

<sup>212</sup> As cruzadas foram uma série de conflitos entre a cristandade e o mundo muçulmano que, em tese, deveriam retomar o controle de Jerusalém aos cristãos. FERNANDES, F. Cruzada. IN: MAGNOLI, D. **História das Guerras**. São Paulo: Contexto, 2006.

<sup>213</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p.153-164.

<sup>214</sup> É interessante notarmos que os cabelos femininos possuem uma forte simbologia erótica na lírica medieval, como uma tradição que remonta ao cântico dos cânticos, na qual a mulher que esconde seus cabelos é pura, uma vez que eles são potentes armas de sedução. Nesse caso ambas tem seus cabelos a mostra, mas Filis tem o cabelo solto, enquanto Flora o mantém trançado, e o fato dessa diferença ser mencionada pelo eu lírico é bastante notável. FONSECA, P. C. L. e ARAUJO, M. M. M. Mulher e Erotismo na lírica trovadoresca galego portuguesa. **Mirabilia**. N. 17 jul/dez. 2012.

Então começam a conversar sobre o amor. Filis recorda de seu cavaleiro, comparando-o a Páris<sup>215</sup>. Flora desdenha dela, e compara o clérigo a Alcibíades<sup>216</sup>, sendo a criatura mais digna e bem-aventurada:

(12)[Filis] “nobre caballero”, exclama, “mi desvelo, mi Paris”  
¿dónde ahora militas y dónde moras?  
¡oh vida de la milicia, vida singular  
Única digna del gozo de Dione como hogar!”

(13) mientras la muchacha a su caballero recuerda,  
Flora sonriendo la miró de soslayo  
Y entre sonrisas le replica como un enemigo:  
“podrías decir que amas”, le dice, “a un mendigo”.

(14)[Flora] ” ¿más qué hace ahora Alcibiades, mi desvelo,  
de toda la creación más digna criatura,  
a quien adornó con todas las gracias la natura?  
¡oh, feliz sólo el estado del clérigo!”<sup>217</sup>

Filis responde dizendo que o ardor de Flora é impuro e que o clérigo é feio e gordo, só pensa em comida e bebida, enquanto o cavaleiro não presta atenção nem no sono nem na comida e bebida, mas só no amor; o cavaleiro é símbolo de altruísmo e virtude, o clérigo de egoísmo e desvio. Flora cora de vergonha ao ouvir isso, mas se recompõe e responde que Filis não sabe da verdade. Diz que o clérigo possui abundância e riqueza, é imune aos encantos de Vênus e se mantém sempre alegre e capaz de oferecer essa abundância à amada, enquanto o cavaleiro é pobre e pálido pela luta, não sendo capaz de oferecer nada à amada.

Filis se defende, e diz que o cavaleiro tem muito mais esplendor, até um cego pode ver, enquanto o clérigo é desonrado por possuir a tonsura e ainda assim não respeitar seu manto:

(27) [Flora] Vergonzosa es la pobreza que amenaza el amante.  
¿qué podría dar el caballero al suplicante?  
Mas da a menudo y con abundancia el clérigo.  
¡tantas son sus riquezas, tantos sus ingresos!

(28) a Flora Filis objeta: “eres muy entendida  
En la profesión de ambos y en ambas vidas;  
Con mucha verosimilitud y pulcritud has mentido,  
Mas no acabará así esta porfía.

<sup>215</sup> Modelo de beleza e coragem, raptor de Helena dentro da narrativa da guerra de Tróia.

<sup>216</sup> Personagem que aparece n’O Banquete, de Platão. Seria o mais belo jovem ateniense da época e que manteve uma relação amorosa com Sócrates.

<sup>217</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p, 153-164.

(29) [Filis] Cuando el mundo se regocija con la llegada de la luz gozosa,  
entonces es cuando se manifiesta del clérigo toda la deshonra,  
en la tonsura de su cabeza y en su negra ropa  
llevando el testimonio de su sensualidad penosa.

Filis continua seu monólogo, defendendo seu amado dizendo que o cavaleiro, quando retorna, está cheio de amor pela dama, e é por isso que ela o prefere. Flora responde irritada que Filis está “tentando passar um camelo pelo buraco de uma agulha” (referência ao evangelho de Mateus) e que se recusa a ver a verdade: de que o clérigo é superior pois a tonsura o faz assim, sendo quem tem poder sobre os cavaleiros, por dominar as letras; além disso, se não fosse pelo clérigo o cavaleiro nem conheceria a Vênus, uma vez que ela se apresentou primeiro a ele:

(37) no dirías calumnias, si conocieses el uso,  
Sobre el hábito negro del clérigo y su pelo tonsurado:  
Tiene este el clérigo para honor sumo  
Como ser superior a todos señalado.

(38) para el clérigo, es patente, todo es en buena hora,  
y lleva la señal de su poder en la corona.  
Tiene poder sobre los caballeros y es pródigo en regalos:  
Quien manda es mayor que el mandado.

(41) El poder de Dione y del dios del amor  
El primero se conoció y mostró fue un clérigo.  
Gracias al clérigo es el caballero Citereo<sup>218</sup>  
Por éstas y otras razones resulta tu discurso reo”.

Elas então cessam o debate, concordando em chamar o cupido para dar uma sentença à disputa:

(43) toda la disputa depende ahora del Cupido;  
lo reconocen como juez veraz y perito,  
puesto que conoce la vida de uno y otro estilo.  
Ya se preparan para ir a oírlo.

Em suas devidas montarias, vão ao encontro dele. A mula que leva Filis tem uma constituição mitológica que é inventada pelo poeta, sendo agraciada por Netuno com arreios de prata e outras características extraordinárias. O cavalo que leva Flora

---

<sup>218</sup> Ou seja, seguidor de Vênus. Citereia é um epíteto comum da divindade e aparece em diversos momentos no códice, remetendo a seu lugar de nascença, a ilha jônica de Citera. CARTELLE, *Op. Cit.* P. 158.

conta com as braçadeiras de Pegaso, sendo também belo e bem constituído, e ricamente adornado com pedras e arreios e ferraduras forjados pelo próprio Vulcano, a sela tecida por Minerva. Percebemos que a montaria de Flora recebe bem mais atenção o eu - lírico do que a de Filis, e isso já é um indicativo.<sup>219</sup> Cavalgam juntas e riem, se dirigindo ao paraíso do amor. Ao chegarem, se deparam com um lugar cheio de melodias e ar perfumado. Desmontam e se aproximam, observando as maravilhas daquele bosque, até chegarem ao centro onde há um cortejo de Baco e o próprio deus do Vinho, que está se divertindo. Em meio a esse cortejo está o cupido, cercado pelas três graças. As moças se aproximam e prestam homenagem, e explicam à divindade seu propósito. São elogiadas pela perseverança, e o debate é submetido a um conselho. Enquanto isso, elas descansam. O Uso e a Natureza<sup>220</sup> são os juízes. Declaram que o clérigo é o mais qualificado para o amor, e o eu-lirico termina dizendo que as moças que ainda assim preferirem os cavaleiros são pouco precavidas:

(77)el amor tiene jueces, el amor tiene leyes:  
son los jueces del amor el Uso y la Naturaleza.  
A ellos la decisión de la corte les compete,  
Puesto que el pasado y el futuro penetran.

(78) se retiran, pues, a aplicar justicia  
y notificar a la corte su riguroso fallo:  
de acuerdo con la costumbre y de acuerdo con la sabiduría  
para el amor declaran al clérigo más cualificado.

(79) confirmó la curia el dictamen como seguro  
e hizo también que sentara jurisprudencia para el futuro.  
Poco precavidas son, en consecuencia, del daño que les acecha  
Las mujeres que eligen al caballero y superior lo consideran.<sup>221</sup>

Nessa canção, riquíssima em detalhes e intertextualidades, há diversos elementos que chamam a atenção. Em primeiro lugar, o nome dado as moças que disputam, Filis e Flora, que são referências à mitologia: Filis foi casada com Defomon, filho de Teseu e rei de Atenas, que precisou deixar a esposa para trás em uma empreitada militar para ajudar seu pai. Nas duas versões do mito, a separação dos amantes causa suas mortes: na primeira versão, Filis se mata acreditando que o marido não iria retornar, e de seu corpo brota uma amendoeira. Na segunda versão, Defomon abre uma caixa que tinha

<sup>219</sup> Se observarmos dentro da canção, percebemos que o número de estrofes descrevendo a montaria de Filis é menor (cinco – da 45 a 49) do que a de Flora (oito – da 50 a 57), o que traz uma grande diferença entre as duas.

<sup>220</sup> O Uso aqui diz respeito ao costume, à tradição, enquanto a Natureza diz respeito ao instinto. Logo, o costume e o que é natural são os juízes do amor.

<sup>221</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 153-164.

sido dada por Filis para ser aberta somente no caso dele não ter esperanças de retorno, e frente ao que viu se desespera, e ao alcançar seu cavalo para voltar para a esposa acaba caindo em cima da própria espada. Flora, por outro lado, é uma ninfa, casada com Zéfiro, (o vento oeste) e deusa das flores. Apesar de Filis ser um nome feminino comum na lírica medieval, aqui sua origem adiciona uma nova camada de significado para a disputa, uma vez que sua história trágica é um contraste com a conotação positiva do nome de Flora, além de trazer um peso que traz uma solenidade, presente dentro de uma lógica cortesã que é na qual se encaixaria o romance de Filis e seu cavaleiro.

Percebemos que o tom subentendido nessa canção é o debate entre as virtudes e os vícios, mas as noções de virtude e vício são transformadas e questionadas o tempo todo durante esse debate. Enquanto o clérigo é acusado por seus excessos na comida e na bebida, o cavaleiro o é por ser “empenhado demais”, digamos assim, no amor, a ponto de esquecer-se de comer e beber, o que lhe drena a energia. Filis chama a atenção para as virtudes do cavaleiro enquanto condena os excessos do clérigo, colocando os dois em pólos opostos de *exempla*: o discurso moral tanto religioso quanto leigo se faz presente, e não podemos deixar de pensar em algumas das canções tabernárias presentes no cancioneiro nas quais o clérigo, nesse caso o estudante, é condenado pelos mesmos motivos por seus inimigos. Enquanto nessas canções o teor satírico transparece em uma inversão dos valores, na disputa de Filis e Flora os excessos cometidos pelo clérigo, comer e beber demais, por exemplo, são símbolos de fartura, e, portanto da segurança que este é capaz de oferecer (de forma semelhante à canção anterior). Ou seja, o que uma considera negativo, a outra considera positivo, e não há saída para esse debate uma vez que não há nenhum ponto de concordância.

Em seguida Flora defende seu amante dizendo que a tonsura lhe confere um caráter superior, sendo ele, portanto a figura de autoridade para o cavaleiro. Em um contexto de Cruzada essa afirmação faz sentido visto que partia dos homens da Igreja, mais especificamente do Papa, as ordens para as guerras santas. Além disso, seu conhecimento o faz superior ao cavaleiro, que é educado, porém inculto, de forma semelhante a canção anterior. É interessante notar que nessa canção o status de clérigo e de homem de letras é o mesmo, são tratados como sinônimos, coisa que é comum dentro da mentalidade dessa Cristandade, mas que não é comum dentro do *Carmina Burana*, pois há uma diferenciação entre o clérigo (nessas canções, o amante, mas em outras é o alvo das críticas, por exemplo, por conta de seus desvios) e o estudante (que aparece em outras canções, como as que celebram a juventude).



Para resolver a querela, as moças se dirigem até a moradia do Cupido, que é a maior autoridade possível nesses assuntos e, portanto, mantendo-se dentro do imaginário mitológico e essa jornada é descrita em detalhes. Percebemos, por exemplo, que a montaria usada por Flora é bem mais rica, sua descrição mais minuciosa do que a de Filis, e isso pode ser considerado como um indicativo por conta das vantagens: ainda que ambas as montarias tenham sido presenteadas por entidades divinas, a montaria de Flora é agraciada por várias divindades, como se essas dessem a benção ou já tivessem “escolhido um lado” na disputa. Ao chegarem nesse lugar, um jardim maravilhoso, a presença de Baco e de seu cortejo, bem como das três graças, chama a atenção por ditar o tom da decisão: a presença de música e dança, e de diversão por conta de Baco ali quebra qualquer idéia de solenidade. A própria decisão do Cupido é rápida e certa, a favor do clérigo, e aconselha as moças em geral a levarem seu julgamento em consideração na hora de escolher os amantes.

Por fim, temos a canção 59<sup>222</sup>, sobre as virtudes. A canção começa com um coro de donzelas descansando sob as árvores durante o equinócio de primavera, invocando a Vênus em um campo florido e com a presença de pássaros. O eu - lírico vê as donzelas cantando, trazido ali pela flecha do cupido, e se enamora de uma das jovens. Ele então relata que elas estão discutindo se a honesta ou a desonesta é a melhor. Flora, companheira de Filis, exclama que a pudica é muito melhor. A estrofe 6 traz as divindades como árbitros da disputa, como Juno<sup>223</sup>, Palas<sup>224</sup>, Calíope<sup>225</sup> e Vênus, e em uníssono afirmam que Flora tem razão, e que aqueles que amam com pudor viverão como que no paraíso. A última estrofe está corrompida e a tradução é uma hipótese apenas, mas diz que o eu lírico aprendeu com as donzelas que se deve sempre fazer o bem, pois o mal não traz recompensas:

(5) entre ellas todas  
se origina una querella:  
¿es más distinguida y noble  
La honesta o la deshonest?  
Flora, compañera de Filis,  
Manifiesta su sentencia:  
“no tiene comparación con la púdica  
La amada con vergüenza”.  
Estr. Invocando a la diosa chipriota,

<sup>222</sup>CARTELLE, E. M. *Op. Cit*, p. 59-61.

<sup>223</sup> Esposa de Júpiter.

<sup>224</sup> Deusa da sabedoria.

<sup>225</sup> Musa da poesia, numa leitura duvidosa para Cartelle. CARTELLE, E. M. *Op. Cit*. P. 61.

Reposa bajo la fronde de los tilos  
Invocando a la diosa chipriota!

(6) Juno, Palas, Calíope,  
Cítarea con bravura  
Afirman que por la boca de Flora  
Salió la sentencia justa:  
“entre nectar melífluo  
Vivirá como en el paraíso  
Quien ame con pudor  
Y no quien lo haga sin tino”.  
Estr. Invocando a la diosa chipriota,  
Reposa bajo la fronde de los tilos  
Invocando a la diosa chipriota!

(7) Leyes gratas llevo  
A los juegos de las doncellas.  
Que siempre se mantengan  
+ con favorables sentencias.  
+ por malos actos nunca recibirás  
Ninguna recompensa  
Pero te llegará la felicidad  
+por la esperanza que a los tuyos dispensas.<sup>226</sup>  
Estr. Invocando a la diosa chipriota,  
Reposa bajo la fronde de los tilos  
Invocando a la diosa chipriota!<sup>227</sup>

Essa canção é muito interessante por diversos fatores. Primeiro aqui Filis e Flora são companheiras e não rivais (pode-se dizer que são as mesmas Filis e Flora da canção anterior?) e é Flora quem defende que a moça virtuosa é melhor do que a que se entrega. Nenhuma interação é vista entre o eu lírico e as mulheres, ainda que ele tenha se interessado por uma delas, porque o discurso delas o retrai, como um lembrete de que ele deveria prezar pelas virtudes assim como elas e não se entregar ao amor. Esse caráter alegórico e moralizante é muito interessante porque é outra visão dentro das canções amorosas, e podemos dizer que a influência dessa lírica provençal mais alegórica que vemos refletida nas pastorelas também se faz presente aqui. O “toque” goliárdico fica por conta da presença das divindades femininas da mitologia como árbitras da disputa, favorecendo as virtudes femininas cristãs, num sincretismo perfeitamente goliardesco.

Dessas três canções podemos retirar um interessante panorama da inflexão do discurso teórico e religioso acerca dos comportamentos. A primeira que traz um tom alegre e mais simples contrasta com esse discurso justamente por seu enfoque nas

<sup>226</sup> Este é o verso cuja tradução é um palpite, por conta do dano no manuscrito original.

<sup>227</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 60-61.

questões práticas do cotidiano ao invés das questões oníricas do amor cortês, principalmente se pensarmos no caráter didático dessa forma lírica enquanto uma maneira de refrear os excessos sexuais dos homens das cortes ao mesmo tempo em que se reforça um modelo de mulher ideal e pura. Nessa canção, a voz feminina que defende o clérigo representa essa contestação que traz um pouco de verossimilhança para a narrativa poética, enquanto a voz feminina que defende o cavaleiro está reproduzindo esses ideais. Da mesma forma, a última canção claramente está do lado do discurso corrente, ao reforçar dessa vez pela voz das próprias mulheres, deusas ou não essa idéia de virtude e castidade como bens mais preciosos de uma mulher. Sua particularidade reside no eu lírico masculino que observa, sem interferir; ele “aprende a lição”.

Quanto à canção 92, a disputa de Filis e Flora, sua complexidade a coloca no meio do caminho, com elementos tanto contestatórios quanto reforçadores dessas idéias correntes. Como apontamos, a disputa não foi resolvida pelas mulheres por conta da falta de concordância no que concerne os paradigmas iniciais da disputa: o que é certo e o que é errado. Uma das regras do exercício escolástico é que o ponto de partida da discussão seja um ponto em comum entre ambas as partes, para que através das respostas e objeções haja, ao fim o convencimento de uma dessas partes e a resolução do problema. Pelo fato de uma considerar uma vantagem o fato do clérigo ser gordo, por exemplo, por isso representar fartura, enquanto a outra vê nisso o excesso, percebemos que seus pontos de partida são diferentes. Sem saída possível para a disputa, as moças recorrem à autoridade, fazendo-se necessária uma intervenção para resolver a disputa, e esta se dá pelo Cupido, e pelos juízes do amor, o Uso e a Natureza. É muito interessante que essas palavras tenham sido escolhidas pelo compositor dessa canção, pois ele justapõe dois filtros diferentes para entender uma questão amorosa, sendo eles o Uso, portanto o costume, a tradição, e o outro a Natureza, ou seja, o que é natural. Numa extensão de sentido, podemos dizer que Filis representa o Uso, devido a toda a simbologia ligada a seu nome e sua escolha amorosa, enquanto Flora representa a natureza, pelos mesmos motivos. No fim a vitória do clérigo sobre o cavaleiro representa também a vitória da natureza sobre o uso, ou seja, dos instintos e do amor natural, sem amarras sociais e regras, sobre o discurso e o costume.

#### 4.4. LAMENTOS FEMININOS

Por fim, temos duas canções que retratam um eu lírico feminino, à maneira das canções sobre Dido, mas que trazem temáticas diferentes. A primeira delas tem fortes reminiscências nas canções dos minnesanger, com sua temática sobre a ausência da pessoa amada. Nesta canção, de número 149<sup>228</sup>, há uma estrofe em galego para imitar o efeito do original<sup>229</sup>. O eu lírico é a dama, que lamenta a ausência do seu amado que cavalgou para longe e agora não há ninguém para amá-la. A primavera se intensifica e ela se pergunta onde está seu amado, e diz “marchou, cavaleiro, a terras afastadas”. Por isso, seu coração adoece:

(1) Soberbios florecen los bosques  
con sus hojas y sus flores.  
¿dónde está aquel antiguo  
Amigo mío?  
¿cabalgó a tierras lejanas!  
¡ea! ¡por quién seré ahora amada!  
Estr. *El bosque por doquier florece*  
*E o meu corazón por el adoece!*<sup>230</sup>

É interessante notarmos que essa construção de que mesmo com a chegada da primavera o eu lírico permanece triste pela ausência da pessoa amada aparece em outras partes do códice, mas nesse caso em especial, o único dentro do *Carmina Burana*, é a mulher que chora e não o homem. Seu amante, um cavaleiro, está ausente na guerra e não há nada a ser feito a esse respeito. Essa canção segue o modelo de análise que propomos para as canções amorosas, com seu tema principal sendo o sofrimento pela ausência, mas o fato de ser uma mulher a chorar é pertinente. Temos exemplos de outras líricas, como a galego-portuguesa, cujas canções de amigo trazem uma voz feminina que é imaginada por um trovador homem e que apresenta uma formula comum. Segundo Lenia Mongelli,

<sup>228</sup> Idem, p. 278.

<sup>229</sup> Cartelle explica que algumas canções do códice trazem uma estrofe em médio alto alemão, ou versos esparsos dentro de uma estrofe em latim, que poderiam servir para dar alguma compreensão ao jogral que as fosse executar mas que não conhecesse o latim, para ele saber do que se trata. Para emular esse efeito, o editor escolheu traduzir esses versos em alemão para o galego ao invés do espanhol, utilizado para os versos em latim. É interessante apontarmos que a escolha do galego português é muito fortuita, uma vez que, desde os tempos de Afonso X, é considerada a língua por excelência da poesia na península. CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>230</sup> Idem, p. 278.

Se, no primeiro caso [das cantigas de amor] o amante sofre por abstração porque rejeitado pela dama que não o quer e ele amarga a coita infundável, não menos doloroso aqui, é o sofrimento da jovem, abandonada pelo amigo por um sem número de razões e igualmente solitária, à espera de que ele volte. Padecer por ‘querer possuir’ ou por ‘ter possuído’ não muda a essência do desejo insatisfeito.<sup>231</sup>

A segunda canção, de numero 126<sup>232</sup> trata de um tema bastante incomum, a gravidez. O eu lírico é uma mulher que lamenta sua sorte, pois está grávida e apesar de ter conseguido disfarçar por algum tempo, logo foi descoberta e é tratada com julgamento e repreensão por seus pais e pelas pessoas que a vêem na rua e a recriminam:

(2) mas, al final, la cosa se descubrió,  
pues mi vientre se hinchó  
y preñada, el parto se avecina.

(3) por ello mi madre me maltrata,  
por ello mi padre me reprende  
y ambos con dureza me tratan.

(4) sola en casa me quedo  
sin atreverme a salir,  
ni en público irme a divertir.

(7) siempre se dan con el codo,  
me señalan con el dedo  
como si hubiera hecho algo raro.

(8) moviendo la cabeza, me señalan,  
juzgándome digna de la hoguera  
por haber faltado una vez contra la pureza.

Todos falam mal dela e ela não sai mais de casa, chorando constantemente. Seu amante está na França por vontade de seu pai (o verbo usado é marchou, o que pode indicar que ele é um cavaleiro) e ela está sozinha “en esta nación”, ou seja, ela também está na França, ainda que longe de seu amado:

(10) por ello me siento agobiada,  
ya de dolor fenezco

<sup>231</sup> MONGELLI, L. **Fremosos Cantares**. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. P. 92.

<sup>232</sup> CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 242-243.

y siempre entre lágrimas me encuentro.

(11) para colmo de desdichas  
mi amante está en el destierro  
por suceso tan pequeño.

(12) por la crueldad de su padre  
a Francia se marchó,  
a los más lejanos confines de esa nación.

(13) me hallo de tristeza,  
debido a su ausencia,  
en el colmo de mi dolor.<sup>233</sup>

Uma série de questões se faz presentes nessa canção. Em primeiro lugar o tema, tão incomum não só no *Carmina Burana*, mas na lírica medieval como um todo, uma vez que a gravidez era uma questão que dizia respeito apenas a mulher, confinado ao ambiente da casa. Não é de se espantar que haja poucos exemplares de canções que tratem do tema uma vez que a maioria dos poetas e trovadores eram homens. Ainda assim, aqui temos essa canção que traz esse tema do ponto de vista feminino, e o tom de profunda tristeza e comiseração se faz presente durante todas as estrofes. A estrofe 7 chama atenção: “siempre se dan con el codo/ me señalan con el dedo/ como se hubiera hecho algo raro”<sup>234</sup>, sugerindo que essa situação da moça não era tão incomum quanto os manuais de comportamento voltados para as mulheres fazem crer. Em seguida, na estrofe 8 temos: “moviendo la cabeza, me señalan/ juzgándome digna de lahoguera/ por haber faltado una vez contra la pureza”<sup>235</sup>. Nesse último verso temos o único indício de arrependimento presente em toda a canção, pois o tom de rancor para com o tratamento que recebe das pessoas a seu redor é muito mais forte. O eu lírico não parece pensar que sua falta foi tão grave assim para merecer tal tratamento, e para ela a ausência do amado causa tanto ou mais dor do que sua situação em si, presumidamente porque além do sentimento, a presença do homem ali asseguraria algum tipo de união e, portanto a normalização de seu status.

Ao pensarmos no discurso oficial que viemos nos remetendo, essas duas canções oferecem diferentes perspectivas. A primeira canção tem uma inserção indireta, se pensarmos que o modelo que ela reflete é o *topos* lírico do sofrimento do amor, ou amor sem final feliz que é recorrente na Cristandade, não necessariamente um pensamento ou

---

<sup>233</sup> Idem, p. 242-243.

<sup>234</sup> Idem, p. 242.

<sup>235</sup> Ibidem.

sentimento acerca de um determinado comportamento ou regra moral. A segunda, por outro lado, é um prato cheio, por conta de sua ambigüidade. Por um lado, podemos lê-la como um conselho às moças para que não cometam um deslize em sua pureza se não quiserem acabar como o eu lírico, sendo apontada na rua e sofrendo os olhares de julgamento das pessoas. Por outro lado, essa canção parece refletir uma sensação maior de verossimilhança, como a experiência do compositor colocada de forma mais realista<sup>236</sup> e percebemos que o julgamento pelo deslize da moça não está presente pelo fato dela mesma contar suas angustias e conhecer os lados da história. Além disso, a menção à recorrência dessas situações é interessante pelo desvio da narrativa oficial. Não há um tom de ataque direto a esse discurso, mas uma sutil crítica à pressa das pessoas em julgar um deslize que anda lado a lado com o ressentimento do eu lírico. Dessa forma, a experiência de vida do goliardo que compôs essa canção se faz presente mais uma vez, de forma proeminente, ao narrar uma situação do cotidiano que não é tratada nos manuais de comportamento, ao menos não dessa forma. O goliardo se coloca no lugar dessa jovem mãe e compõe sob seu ponto de vista de forma a lançar uma nova luz à questão da gravidez, humanizando a mulher e não focando no que seria considerado um “desvio” moral.

---

<sup>236</sup> E nesse caso não devemos esquecer que a probabilidade dessa canção ter sido composta por um homem é muito maior, porem é interessante a forma como a situação toda é descrita, com empatia ao invés de admoestação.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, o foco principal foi explorar através da poesia goliárdica presente no *Carmina Burana* as diferentes representações de personagens femininas, nas canções em que as mesmas possuem uma voz ativa. Tendo em vista tanto o contexto universitário e citadino no qual os goliardos viviam e transitavam quanto o discurso ideológico existente acerca do papel e do lugar da mulher na cristandade, proveniente tanto dos mestres da Igreja quanto de pensadores laicos, procuramos analisar as diferentes formas nas quais esse discurso se apresenta na lírica goliárdica, bem como as experiências de vida desses poetas e a forma como retratavam, em sua poesia, suas próprias vivências.

Optamos por escolher aquelas canções em que a personagem feminina possui alguma voz, interage com outros personagens e com o eu lírico, por estas se destacarem dentro do cancionero amoroso. Dentro da vasta quantidade de temas possíveis oferecidos por essas canções amorosas, as canções com voz ativa feminina parecem representar o espírito da poesia goliárdica de forma plena. Enquanto estudantes, frequentadores das universidades e escolas e habitantes das cidades, os Goliardos estão presentes em duas esferas diferentes: tanto em uma das instituições produtoras de conhecimento na cristandade, que é o caso das universidades medievais, quanto em contato com o povo, a população citadina em toda sua diversidade. Não podemos esquecer o status de vagante que é dado aos Goliardos por grande parte dos especialistas, o que lhes garantia uma vivência única, pautada em uma mobilidade constante. Todos esses elementos aparecem representados na lírica goliárdica de diversas maneiras, e nossa intenção foi mapear e identificar esses aspectos, a fim de visualizar um panorama da vivência desses personagens tão complexos, especialmente no que concerne às suas interações com as mulheres.

Após a análise das canções selecionadas podemos traçar algumas considerações. Em primeiro lugar, cada canção goliárdica é um universo em si própria. Representa antes de tudo a complexidade da vivência humana, o que significa que ideias, opiniões e experiências acerca de diversos temas para além das interações amorosas aparecem nessas canções e contribuem para construir uma narrativa dentro de cada canção. Não podemos esquecer que essas canções eram voltadas, em alguma medida, para um público culto, pertencente às universidades e aos círculos mais elevados dentro da cristandade, mesmo que as pequenas estrofes simplificando o conteúdo de algumas



canções, trazidas em médio alto alemão, representem certamente a expansão desse universo para as ruas das cidades. Assim sendo, a análise das canções proporciona uma interessante perspectiva acerca da dinâmica das transformações da sociedade medieval entre os séculos XII e XIII, especialmente na forma desigual que essas mudanças atingem as pessoas. Neste trabalho olhamos apenas para a construção de um discurso moralizante dos comportamentos das pessoas e como esses discursos tem uma adesão não de todo efetiva. Há casos, como na canção 70 em que eu lírico e a mulher desejada por ele argumentam sobre os prós e os contras de ficarem juntos, que fica claro que esse discurso tinha alguma influência e efetividade no controle dos impulsos, mas o triunfo do amor ainda prevalece, através do segredo, e são nesses momentos em que a experiência de vida dos Goliardos, que é trazida pelos especialistas como um dos traços marcantes de suas poesias, se faz presente: é a poesia representando a vivência, embelezando-a e hiperbolizando-a para o deleite daqueles que a ouvem.

Em segundo lugar, é necessário um esclarecimento. Ainda que em nossa seleção tenhamos optado por canções nas quais as personagens femininas têm voz, essa voz não é necessariamente de alguma mulher que tenha existido. O que temos então é a representação e o olhar desses homens poetas sobre essas mulheres. Percebemos em nossas análises que essas vozes femininas trazidas para dentro das canções não se comportam como nos modelos de mulher perfeita existentes nos discursos oficiais, religiosos ou laicos, e nem se comportam como as mulheres dentro das diferentes formas líricas presentes na cristandade. A lírica goliárdica traz em sua representação mulheres diversas e mostra que os arquétipos generalizantes acerca de determinado grupo social nem sempre condizem com a realidade, especialmente se esse grupo é de alguma forma, marginalizado. Sabemos que as vivências das pessoas são diversas e que uma das formas de se chegar a uma representação mais ampla e verossímil dessas interações entre as pessoas é através da poesia, uma vez que é poesia é o mais profundo produto cultural de uma sociedade, por veicular não somente sentimentos, mas ideias, impressões e estilos diversos.

As mulheres, nas canções que selecionamos, possuem desejos, problemas, alegrias e tristezas, e é dessa forma que os Goliardos as representam. Mais do que um objeto de desejo, um ser humano com voz que tem o poder de negar uma investida amorosa, por exemplo, ou que expõe os problemas aos quais enfrentaria como os olhares reprovadores dos vizinhos, a violência da família. Com o cuidado de não entender os versos de forma literal, podemos perceber um vislumbre de uma mulher

que, por menor que seja, já é contrastante com tudo o que os manuais de eclesiásticos e pensadores leigos nos dizem de como deveria se comportar uma mulher.

Um terceiro ponto concerne o lugar dos Goliardos nessa sociedade. Analisando as canções mais detidamente percebemos que as teses acerca dos Goliardos que os trazem enquanto contestadores, revolucionários ou até mesmo proscritos da sociedade, são exageradas, assim como as teses que trazem os Goliardos enquanto oportunistas, pessoas que estão apenas à espera de um lugar dentro da hierarquia eclesiástica enquanto usam da sua poesia, para, de maneira satírica, atacar seus inimigos quando as coisas não vão como eles esperam também o são. O que as canções nos permitem vislumbrar vai muito além de qualquer estereótipo, pois cada canção possui ideias e sentimentos de pessoas que em sua própria existência eram diversas. Não nos esqueçamos que a poesia é uma forma de arte, e que assim como uma pintura, transmite aquilo que seu produtor propõe no momento de sua confecção. Por conta do anonimato muito frequente dentro do cancioneiro, os Goliardos são muitas vezes tratados como uma categoria pelos especialistas, mas é necessário pensar nesses estudantes vagantes como um grupo de pessoas: heterogêneo, mutante e vagante em sua natureza.

Parece-nos que a principal característica desses estudantes medievais é mobilidade e a vagância que está presente em diversas formas ao longo das canções, e a sua leitura proporciona uma visão diversificada do alcance dos discursos oficiais na vida comum das pessoas. No caso específico de nossa documentação, assim como nas canções temos casos que reforçam os modelos estabelecidos nos textos oficiais no que concerne ao comportamento feminino, também temos canções em que esse comportamento não é o esperado, e a nosso ver esse é justamente o elemento que aproxima a lírica goliárdica de uma verossimilhança maior, da experiência da qual falam os especialistas que trouxemos durante todo o trabalho: nela são retratadas mulheres que sofrem, que amam, que estão presentes na vida em sociedade, ainda que não estejam nos textos oficiais enquanto mulheres reais mas enquanto modelos ideais. A poesia, portanto nos traz um vislumbre ainda que passageiro de uma mulher mais próxima do real, da mulher corriqueira do dia-a-dia da sociedade medieval, da mulher que interagem com esses personagens.

Além disso, outra questão que precisa ser apontada é o fato das canções estarem em latim. Como sabemos o latim não era a língua corrente das pessoas, era uma língua aprendida e usada nas escolas. Então os Goliardos comporaram canções numa língua que não é sua língua mãe e sim uma língua acadêmica, oficial. O que por si só já é uma

demonstração de sua erudição e também é um indicativo de uma das formas como o latim se manteve vivo na Idade Média, ainda que não fosse a língua corrente na população geral. O latim então os aproxima dos antigos coloca em um lugar específico dentro da sociedade que é o lugar dos doutos. A lírica goliárdica, apesar de estar em uma língua que a restringia a um determinado público, teve contatos importantes com o mundo ao seu redor, absorvendo e trocando elementos com outras formas poéticas da medievalidade, levando também esses elementos para esses espaços de saber dos quais faziam parte, como uma ponte cultural entre dois mundos.

O caráter de ponte que essa lírica assume, levando para os espaços dos doutos aspectos da vida cotidiana das cidades e levando para os ouvintes das cidades uma forma de canção que não necessariamente era entendida em sua totalidade, mas que era sentida através da música e da dança é muito importante para entendermos os Goliardos enquanto um grupo. Sabemos que a Idade Média legou à humanidade uma infinidade de documentos, textos que em sua maioria são de caráter oficial, são produzidos por doutos eclesiásticos ou laicos formados no espaço das universidades, sobre os mais diversos assuntos, mas essa abundância suscita mais perguntas do que respostas aos historiadores e historiadoras. Não é diferente com o estudo da poesia, mas a poesia proporciona um novo olhar para essas sociedades.

Como viemos apontando durante todo o trabalho, a experiência de vida dos Goliardos é um dos aspectos mais presentes em suas poesias, mas não de uma forma óbvia, e por isso não podemos tratar os versos como narrativas verdadeiras de fatos ocorridos, por mais corriqueiros que sejam. Estão presentes arquétipos medievais (como na forma como o clérigo e o cavaleiro são descritos nas canções 82 e 92), figuras mitológicas e divindades, figuras da religião cristã, personagens clássicos e tantos outros elementos que ajudam a construir um lirismo que se diferencia das outras formas líricas com as quais a poesia goliárdica convivia. Essa carga de erudição é por si só parte da experiência de vida desses poetas Goliardos, uma vez que para construir suas canções esses poetas invocam esses elementos e dão um sentido único às suas narrativas. As canções amorosas trazem isso na forma de Vênus, por exemplo: às vezes personificada em uma prostituta, às vezes algoz do eu lírico que padece de amor, Vênus é uma figura que ao ser incorporada na poesia goliárdica traz consigo uma imensa carga simbólica e histórica que é aproveitada, que dá mais peso e gravidade para as súplicas do eu lírico, peso esse que é apenas totalmente compreendido por aqueles que compartilham dessa erudição. Logo ao usar um elemento como Vênus para criar uma

narrativa satírica sobre uma ida ao bordel o goliardo constrói aí uma ponte entre uma experiência não necessariamente sua, mas corriqueira da vida nas cidades, um lugar visto como baixo, frequentado em segredo (o prostíbulo) e as pessoas de um lugar de estudos, seus companheiros estudantes, conectando em sua poesia espaços de sociabilidade que se fazem distantes em outros contextos.

Sabemos que as experiências de vida dos poetas são visíveis em sua poesia, e vários especialistas demonstram isso em seus estudos sobre outras formas líricas medievais, como comentamos no capítulo 1. Poetas como Marcabru, Guilherme da Aquitânia, Walther Von der Vogelweide, entre tantos outros, expressaram suas vivências por meio do exímio uso do estilo e da tradição poética medieval em suas peças, e se tornaram grandes nomes de referência quando tratamos do amor cortês ou dos minnesang. O que diferencia a poesia goliárdica e permite que vários códices, de tempos e lugares distintos, sejam classificados como goliárdicos é justamente a forma dessa poesia. A representação das experiências, ainda que não seja uma novidade na poesia medieval, é feita de um jeito único na poesia goliárdica, tanto que é possível mapear suas características e identificá-las em diferentes códices.

Essas características variam de acordo com o tema abordado nas canções, mas de maneira geral podemos dizer que o que marca a poesia goliárdica é a forma como se misturam a erudição e a experiência, como são trazidos elementos do cotidiano e os textos estudados, as histórias clássicas, os nomes da filosofia e os personagens bíblicos, para construir canções que residem entre esses dois mundos. Vimos isso nas canções em que há interação entre eu lírico e dama, nas quais este coloca argumentos em seu favor e é rebatido pela mulher, em que há o diálogo que nos permite ver uma representação de mulher diversa da qual estamos acostumados.

Também vimos nas canções em que o eu lírico feminino lamenta sua sorte. Ainda que o eu lírico feminino seja um elemento constante em outras formas líricas (como as cantigas de amigo galego-portuguesas), dentro do *Carmina Burana* sua ocorrência é menor, mas não por isso menos marcante: através da empatia, o goliardo traz para sua poesia mulheres que sofrem e são julgadas, mas que não se sentem culpadas, como é o caso da canção sobre a gravidez. Os elementos da cultura clássica dão lugar ao lamento da jovem, construído de forma tão rica em sentimentos que o leitor não tem escolha a não ser se compadecer da situação, e essa é uma das canções em que a experiência do cotidiano, do contato com diferentes mulheres e a influência

desses contatos na poesia nos parece clara como o dia: de que outra forma um estudante, vagante, homem, poderia narrar tais angústias?

Por fim, se faz necessário um comentário acerca da tradição poética a qual os Goliardos se inserem. Em diversos trabalhos, a fim de simplificar os estudos, muitos especialistas buscam criar modelos interpretativos para a forma lírica que é seu objeto de estudo, e da mesma forma fizemos no nosso trabalho. Quando lidamos com poesia, contudo, é preciso manter sempre em vista tanto o caráter artístico de cada peça, quanto sua especificidade. Ainda que modelos facilitem na compreensão de características gerais, eles podem cegar nossos olhos para essas especificidades. Por isso, nosso interesse foi criar um modelo que, em sua flexibilidade, abarque diversos aspectos dessa poesia. Ao olharmos para estudos que trazem modelos de análise de outras formas líricas, às vezes concentrados em nossas suposições, foge ao olhar um quadro mais amplo, no qual uma tradição poética medieval age e afeta todas as variedades de poesia. Dentro de nossa trajetória, por muito tempo permaneceu uma ideia fixa de que os Goliardos seriam exceções, porém com um olhar mais detido as fontes e com o contato com outras poesias que não necessariamente analisamos, provenientes de outros poetas e outros lugares, percebemos que os sentimentos de certa forma se parecem. O que muda é a forma de representá-los, e é essa forma que obedece regras de estilo, que se dobra a essa ou aquela língua. A experiência do poeta, enquanto ser humano que busca o contato com outro, é visível na poesia, não importa sua procedência.

## REFERÊNCIAS

Fontes:

- CARTELLE, E. M. **Carmina Burana**: los poemas de amor. Madrid: Akal Clasicos Medievales, 2001.
- HILKA, A. e SCHUMMANN, O. **Carmina Burana**: Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe. München, DTV Klassik, 1979.

Bibliografia:

- BRAGANÇA JUNIOR, A. A. Baco e Vênus nos provérbios em latim medieval: alguns comentários históricos, linguísticos e literários. **Revista eletrônica Antiguidade Clássica**, vol. 1, I semestre, 2008.
- BROCCHIERI, F. B. El intelectual. IN: LE GOFF, J. **El hombre medieval**. Madrid: Alianza editorial, 1987.
- BURKE, P. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.
- CALVENTE, T. J. **Sátira, amor y humor en la Edad Media latina**: cincuenta y cinco canciones de Goliardos. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.
- CURTIUS, E. R. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. 2º Ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DRONKE, P. **Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric**. Oxford: Oxford University Press, 1968. 2 vols.
- \_\_\_\_\_. **The Medieval Lyric**. New York: Harper and Row, 1969.
- DUBY, G. **Idade Média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DUBY, G. Moral de los sacerdotes, moral de los guerreros. IN: DUBY, G. **El Caballero, la mujer y el cura**: el matrimonio en la Francia Feudal. Madrid: Taurus, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Amor e sexualidade no Ocidente**. Lisboa: Terramar, 1991.
- \_\_\_\_\_. e PERROT, M. **História das Mulheres no Ocidente**. Vol 2: A Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1993.
- FERNANDES, F. R. Cruzada. IN: MAGNOLI, D. **História das Guerras**. São Paulo: Contexto, 2006.
- FONTÁN, A. e CASAS, A. M. **Antología del latín medieval**: introducción y textos. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- GUIMARÃES, M. L. **Capítulos da história**: o trabalho com fontes. Curitiba: Aymará educação, 2012.
- GUZMÁN, A. A. De los Goliardos a los clérigos “falsos”. **Espacio, tiempo y forma**, serie III, Historia Medieval, 2012.
- HUIZINGA, J. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JONES, V. The Phoenix and the Resurrection. IN: HASSIG, D. **The Mark of the Beast**: the medieval bestiary in life, art and literature. New York and London: Garland Publishing, 1999.
- LAUAND, L.G. (Org.) **Cultura e educação na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LE GOFF, J. **El hombre medieval**. Madrid: Alianza editorial, 1991.

- \_\_\_\_\_. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1983.
- \_\_\_\_\_. **O Imaginário medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Os intelectuais da Idade Média**. Rio de Janeiro: José Olympia, 2006.
- MACEDO, J. R. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ EDUSP, 2000.
- MALEVAL, M. A. T. . **Poesia medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.
- MARTINS, M. **A sátira na literatura medieval portuguesa (séculos XIII e XIV)**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1986.
- \_\_\_\_\_. **O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa do Quatrocentos**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1987.
- MENENDEZ PIDAL, R. **Poesia juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España**. 3ª edición. Buenos Aires: Espasa – Calpe Argentina, 1949.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003
- MONGELLI, L. M. **Fremosos Cantares**. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- PERNOUD, R. **Leonor de Aquitânia**. Madrid: Espasa-calpe, 1969.
- \_\_\_\_\_. **A mulher no tempo das catedrais**. Lisboa: Gradiva, 1980.
- RABY, F. J.E. **A History of Secular Latin poetry in the middle ages**. Oxford: Oxford University Press, 1997. 2 vols.
- REGNIER-BOHLER, D. Amor cortês. IN:LE GOFF, J. e SCHIMITT, J.C. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Vol. 1. São Paulo: EDUSC, 2002.
- RICHARDS, J. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ROSENFELD, K. H. **A história e o conceito na literatura medieval: problemas de estética**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- SODRÉ, P. R. **O Riso no Jogo e O Jogo do Riso na Sátira Galego-Portuguesa**. Vitória: Edufes, 2010.
- SPINA, S. **A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Grifo e São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.
- \_\_\_\_\_. **A cultura literária medieval: uma introdução**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- SWANSON, R. N. **The twelfth-century Renaissance**. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- SZOVERFFY, J. **Secular Latin Lyrics and minor poetic forms of the Middle Ages: a historical survey and literary repertory from the tenth to the late fifteenth century**. New Hampshire: Classical Folia Editions, 1992. 5 vols.
- TEIXEIRA, I.S. O intelectual na Idade Média: divergências historiográficas e proposta de análise. **Diálogos Mediterrânicos**, Curitiba, num. 7, dez/2014. P. 155-173.
- VERGER, J. **Cultura, Ensino e Sociedade no Ocidente nos séculos XII e XIII**. Bauru: Edusc, 2001.
- VILLENA, L. A. de. **Dados, amor y clérigos: El mundo de los Goliardos em la Edad Media europea**. Sevilla: Renacimiento, 2010.
- VILLOSLADA, R. G. **La poesia rítmica de los Goliardos medievales**. Madrid: Fundación Universitaria española, 1975.
- WADDELL, H. **The wandering scholars: the life and art of the Lyric Poets of the Latin Middle Ages**. New York: Doubleday & Company, 1955.

ZINK, M. Literatura (s). IN: IN:LE GOFF, J. e SCHIMITT, J.C. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Vol. 1. São Paulo: EDUSC, 2002.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



## 6. ANEXOS:

Transcrição dos versos em latim presentes no trabalho, retiradas da edição de Hilka e Schumman, por ordem de aparição:

### CAPÍTULO 1:

#### CANÇÃO 140

(3) ecce iam vernant omnia fructu redivivo,  
pulso per temperiem tam frigore nocivo.  
Tellus feta sui par- tus frande decus, flores  
Gignit odoriferos nec non multos colores.  
Catonis visis talibus immutarentur mores!

(5) Verum, cum mente talia recenses oblectamina,  
sentio, quod anxia fiunt mea precordia:  
si friget, in qua ardeo, nec michi vult calere,  
quid tunc cantus volucrum michi queunt valere,  
quid tunc veris presentia? Iam hiems erit vere!<sup>237</sup>

#### Canção 71:

(6a) Infelix, seu peream  
Seu relever per eam.  
Que cupit, hanc fugio,  
Que fugit, hanc cupio;  
Plus renuo debitum,  
Plus feror in vetitum;  
Plus licet illibitum,  
Plus libet illicitum.

(7a) o metuenda  
Dione decreta!  
O fugienda  
Venena secreta,  
Fraude verenda  
Doloque repleta.

#### Canção 106:

(1)Veneris vincula  
Vinctus sustineo.  
Pereant iacula,  
Quibus sic pereor!  
Fixus sum aureo,

---

<sup>237</sup> HILKA, A. e SCHUMMANN, O. **Carmina Burana**: Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe. München, DTV Klassik, 1979. P. 458-460.

Figitur plumbeo  
 Florens vinguncula,  
 Unde scintillula  
 Salit, de stipula  
 Qua totus ardeo.

(2) flora, iam noveris,  
 Quod sim sollicitus!  
 Tui spes muneris,  
 Michi fit exitus.  
 Nam tibi deditus  
 Michi sum perditus.  
 Mollis in asperis,  
 Cecus plus ceteris  
 Ad iubar sideris  
 Tui sum territus.

(3) Venus amplectitur  
 Nigros et niveos;  
 Sepe traducitur  
 Preter idoneos.  
 Mores nunc aureos,  
 Nunc habet ferreos.  
 Amans dum fallitur,  
 Amor subvertitur;  
 Merito dicitur  
 Metamorphoseos.

#### Canção 107:

(1b) Iginis vivi tu scintilla,  
 Discurrens cordis ad vexilla,  
 Igni incumbens non pauxillo  
 Conclusi mentis te sigillo.

(3a) Iure Veneris orbata,  
 Castitas redintegrata,  
 Vultu decendi perornata,  
 Vestis sophie decorata:

(3b) Tibi soli psallo; noli  
 Despicere.....  
 Per me, precor, velis coli,  
 Lucens ut stella poli!<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Idem, p. 378-380.

Canção 148:

(1c) Venus assit omnibus  
Ad eam clamantibus,  
Assit cum Cupidine!

(1d) Assit iam iuvenibus  
Iuvamen poscentibus,  
Ut prosint his domine!

(2a) Venus, que est et erat,  
Tela sua proferat  
In amantes puellas!

(2b) que amantes munerat,  
Iuvenes non conterat  
Nec pulchras domicellas!<sup>239</sup>

Canção 103:

(2a) Cur, livens Invidia,  
Nocte sata Stygia,  
Lingua balbens impia,  
Mea turbas gaudia,  
Vecte claudens pervia  
Michi quondam ostia,  
Uni unam  
Negans, brunam  
Florulam,  
Nec pallentem  
Nec habentem  
Maculam,  
Casti floris,  
Ceci roris,  
Emulam,  
vas auratum,  
aromatum,  
virgulam?

(1b) finem velis  
Dare telis!  
Tunc in celis  
Iovis fungar solio,  
Platone doctior,  
Samsone fortior,  
Augusto ditior!

(3b) Ut quid urgeor?

---

<sup>239</sup> Idem, p. 474.

Ut quid torqueor?  
 Subveni oranti,  
 Parce precanti,  
 Diu ploranti  
 Sub tuo carcere!<sup>240</sup>

Canção 60:

(1) captus amore gravi  
 me parem rebar avi  
 fede revincte lari,  
 que proculethra videt  
 nec modulando silet,  
 inde perire libet.

(3) amor instillat, quare  
 te, virgo, salutare  
 velim: sed onus grave  
 videris, acerbare,

(4) dum affligis immeritum,  
 grave ferens imperium,  
 vilipendens obloquium,  
 me minans in interitum,  
 fidem promittens alteri,  
 cantradicendo Cypridi.

(14b) cum federa discerpis,  
 o preceps nimia,  
 te funditus evertis  
 ceu Bachanaria.

(16) O Cypris alma, conspice  
 tue clientem opere  
 penamque nobis exime,  
 quam patimur indebite!  
 Tu lamiam interripe  
 Eiusque rixas opprime!<sup>241</sup>

Canção 61:

(3) ne miretur ducis tante  
 quis sublimitatem,  
 que me verbi vi prestante  
 doctum reddit plus quam ante,  
 stillans largitatem!

---

<sup>240</sup> Idem, p.360-368.

<sup>241</sup> Idem, p. 176-182.

(11a) aptiorem,  
dulciorem  
nollem reperire,  
quam elegi,  
mee legi  
si dat subvenire.<sup>242</sup>

Canção 79:

(5) in amorem vise cedo;  
fecit Venus hoc, ut credo.  
“ades!” inquam, “non sum predo,  
Nichil tollo, nichil ledo.  
Me meanque tibi dedo,  
Pulchrrior quam Flora!”

(6) que respondit verbo brevi:

“ludos viri non assuevi.  
Sunt parentes michi sevi;  
Mater longioris evi  
Irascetur pro re levi.  
Parce nunc in hora!”<sup>243</sup>

Canção 141:

e.1e] “quid tu captas, iuvenis?  
Queris, que non inveris.

.....  
.....

e.1f] mecum queris ludere –  
nulli me coniungere,  
cum Phenice complice  
vitam volo ducere”.

e.2b] “video dictis his,  
quid tu vis,  
quid tu sis,  
quod amare bene scis;  
et amare valeo,  
et iam intus ardeo”.<sup>244</sup>

Canção 72:

(2a) Visu, colloquio,  
contactu, basio  
frui virgo dederat;

---

<sup>242</sup> Idem, p. 186-192.

<sup>243</sup> Idem, p. 262.

<sup>244</sup> Idem, p. 460-462.

sed aberat  
 linea posterior  
 et melhor  
 amor.  
 Quam nisi transiero,  
 De cetero  
 Sunt, que dantur alia  
 Materia  
 Furori.

(4a) vim nimis audax infero.  
 Hec ungue sevir aspero,  
 Comas vellit,  
 Vim repellit  
 Strenua,  
 Sese plicat  
 Et intrincat  
 Genua,  
 Ne ianua  
 Pudoris resolvatur.

(4b) sed tandem ultra milito,  
 triumphum do proposito.  
 Per amplexus  
 Firmo nexus,  
 Brachia  
 Eius ligo,  
 Pressa figo  
 Basia;  
 Sic regia  
 Diones reseratur.<sup>245</sup>

#### Canção 84:

(3) respondendi metus  
 trahit hanc ad fletus.  
 Sed raptura letus  
 Amor indiscretus  
 meam  
 in eam,  
 ut pudoris tangere  
 queam  
 lineam,  
 manum mittit propere.  
 Dum propero,  
 Vim infero  
 Posti minante machina;

---

<sup>245</sup> Idem, p. 232-236.

Nec supero,  
 Nam aspero  
 Defendens ungue limina  
 Obserat introitus.  
*Refr.* Ha morior!  
 Sed hec michi penitus  
 Mors dulcior.  
 Sic amanti vivitur,  
 Dum sic amans moritur.

(4) Tantalus admotum  
 non amitto potum!  
 Sed ne tamen totum  
 Frustrat illa votum,  
 suo  
 denuo  
 iungens collo brachium  
 Ruo,  
 Diruo  
 Tricaturas crurium.  
 Ut virginem  
 Devirginem,  
 Me toti totum insero;  
 Ut cardinem  
 Determinem,  
 Duellum istud refero:  
 Sic in castris milito.  
*Refr.* Ha morior!  
 Sed.....-ito  
 Mors durcior.  
 Sic amanti vivitur,  
 Dum sic amans moritur.<sup>246</sup>

Canção 158:

(4) “Munus vestrum”, inquit, “nolo,  
 quia pleni estis dolo!”  
 etsi se defendit colo,  
 comprehensam ieci solo;  
 clarior non est sub polo  
 vilibus induta!

(5) Satis illi fuit grave,  
 michi gratum et suave.  
 “quid fecisti”, inquit, “prave!”  
 Ve ve tibi! Tamen ave!

---

<sup>246</sup> Idem, p. 280-284.

Ne reveles ulli cave,  
Ut sim domi tuta!

(6) Si senserit meus pater  
vel Martinus maior frater,  
erit michi dies ater;  
vel si sciret mea mater,  
cum sit angue peior quarter,  
virgis sum tributa!”<sup>247</sup>

Capítulo 3:

Canção 76:

(2) Almi templi ianua servabantur plene;  
Ingredi non poteram, ut optavi bene.  
Intus erat sonitus dulcis cantilene;  
Estimabam, plurime quod essent Sirene.

(3) Cum custode ianue parum requievi;  
Erat virgo nobilis, pulchra, statu brevi.  
Secum dans colloquia in sermone levi  
Tandem desiderium intrandi explevi.

(11) “Venus clementissima, felix creatura,  
cerno, quod preterita nosis et futura.  
Ipse sum miserrimus, res iam peritura,  
Quem sanare poteris tua leva cura.”

(17) exuit se vestibus genitrix Amoris,  
carnes ut ostenderet nivei decoris.  
Sternens eam lectulo fere decem horis  
Mitigavi rabiem febrici doloris.

(20) Perdices et anseres ducte sunt coquine,  
plura volatila, grues et galline;  
pro placentis ductus est modius farine.  
Preparatis omnibus pransus sum festine.

(22) Terreat vos, iuvenes, istud quod auditis!  
Dum sagittam Veneris penes vos sentitis,  
Mei este memores! Vos, quocumque itis,  
Liberi poteritis esse, si velitis.<sup>248</sup>

Canção 131:

(1) Dic, Christi veritas,

---

<sup>247</sup> Idem, p. 496.

<sup>248</sup> Idem, p. 246-250.



dic, cara raritas,  
 dic, rara Caritas:  
 ubi nunc habitas?  
 Aut in Valle Visionis?  
 Aut in throno Pharaonis?  
 Aut in auto cum Nerone?  
 Aut in antro cum Theone? vel in fiscella scirpea  
 Cum Moyse plorante?  
 Vel in domo Romulea  
 Cum Bulla fulminante?

(2) Respondit Caritas:  
 “homo, quid dubitas?  
 Quid me sollicitas?  
 Non sum, quo mussitas,  
 Nec in euro nec in austro,  
 Nec in foro nec in claustro,  
 Nec in bysso vel cuculla,  
 Nec in bello nec in bulla:  
 De Iericho sum veniens,  
 Ploro cum sauciato,  
 Quem duplex Levi transiens  
 Non astitit grabato”.

(3) O vox prophetica,  
 o Nathan, predica:  
 culpa Davitica  
 patet non modica!  
 Dicit Nathan: “non clamabo”,  
 “neque” David “planctum dabo”,  
 Cum sit Christi rupta vestis,  
 Contra Christum Christus testis.  
 Ve, ve nobis, hypocrite,  
 Qui culicem colatis!  
 Que Cesaris sunt, reddite  
 Ut Christo serviatis!<sup>249</sup>

Canção 131a

(1) Bulla fulminante,  
 sub iudice tonante,  
 reo appellante,  
 sententia gravante  
 Veritas supprimitur,  
 distrahitur  
 et venditur  
 Iustitia prostante;

---

<sup>249</sup> Idem, p. 434-436.

Itur et recurritur  
Ad Curiam, nec ante  
Quid consequitur,  
Quam exuitur quadrante.

(4)Iupiter, dum orat  
Danen, frustra laborat,  
Sed eam deflorat,  
Auro dum se colorat:  
Auro nil potentius  
Nil gratius,  
Nec Tullius  
Facundius perorat.  
Sed hos urit acrius,  
Quos amplius honorat;  
Nichil iustius,  
Calidum Crassus dum vorat!<sup>250</sup>

Canção 98:

(6) Anna refert: “assiste,  
mi soror, nec resiste  
amori blando: si iste  
iungentur tibi suisque  
extollet te virtutibus,  
Carthago crescet opibus”.

(9) Et sic amborum in coniugio  
leta resplenduit etherea regio;  
nam ad amoris gaudia  
rident, clarescunt omnia.<sup>251</sup>

Canção 100:

(3)Achi dolant!  
Achi dolant!  
Iam volant  
Carbasa!  
Iam nulla spes Didonis!  
Ve Tyllis colonis!  
Plangite, Sidonii,  
Quod in ore gladii  
deperii  
per amorem Phrygii  
predonis!

(4a) Eneas, hospes Phrygius,

---

<sup>250</sup> Idem, p. 436-438.

<sup>251</sup> Idem, p., 342-344.

Iarbas, hostis Tyrius,  
 Multo me temptant crimine,  
 Sed vario discrimine.  
 Nam sitientis Libye  
 Regina spreta linquitur,  
 Et thalamos Lavinie  
 Troianus hospes sequitur!  
 Quid agam misera?  
 Dido regnat altera!  
 Hai, vixi nimium!  
 Mors agat cetera!

(4b) deserta siti regio  
 me gravi cingit prelio  
 fratris me terret feritas  
 et Numandum crudelitas.  
 Insultant hoc proverbio:  
 "Dido se fecit Helenam:  
 Regina nostra gremio  
 Troianum fovit advenam!"  
 Gravis conditio,  
 Furiosa ratio,  
 Si mala perferam  
 Pro beneficio!

(6b) solvit ratem dux Troianus;  
 solvat ensem nostra manus  
 in iacturam sanguinis!  
 Vale, flos Carthaginiis!  
 Hec, Enea,  
 Fer trophea,  
 Causa tanti criminis!

(7) O dulcis anima,  
 vite spes única!  
 Phlegethontis,  
 Acherontis  
 Latebras  
 Ac tenebras  
 Mox adeas  
 Horroris,  
 Nec Pyoris  
 Ter circulus  
 Moretur!  
 Eneam sequere,  
 Nec desere  
 Suaves illecebras  
 Amoris,

Nec dulces nodos Veneris  
 Perdideris,  
 Sed nostri conscia  
 Sis nuntia  
 Doloris!<sup>252</sup>

Canção 70:  
 (2) Eius vultus,  
 forma, cultus  
 pre puellis,  
 ut sol stellis,  
 sic preluet.  
 O inducet  
 Hanc nostra ratio  
 Ut dignetur suo nos beare consortio?

(3) Nil ergo restat satius,  
 quam cecam mentis flammam denudare diffusius.  
 Audaces fortuna iuvat penitus.  
 His ergo sit introitus:

(4c) “amoris spes est dubia,  
 aut verax aut contraria.  
 Amanti necessaria  
 Virtutis est constatia.

(5a) pre ceteris virtutibus est patientia  
 amoris famulantia.

(5b) sed et ignem, qui discurrit per precordia,  
 fax extinguat alia!

(5c) noster amor non furtiva, non fragilia  
 amplexatur gaudia”.

(10) est ergo dignum  
 virum benignum  
 vitare signum,  
 unde malignum  
 murmur cursitat per populum.

(12a) “in trutina mentis dubia  
 fluctuant contraria  
 lascivus amor et pudicitia.

(12b) “+ sed eligo, quod video:

---

<sup>252</sup> Idem, p. 346-352.

collum iugo prebeo,  
ad iugum tamen suave transeo”.

(13) “non bene dixeris  
iugum secretum Veneris,  
quo nil liberius,  
nil dulcius, nil melius.

(14b) ergo propera  
ad hec munera!  
Carent laude dona sera.”<sup>253</sup>

Canção 77:

(2) pange, lingua, igitur causas et causatum!  
Nomen tamen domine serva palliatum,  
Ut non sit in populo illud divulgatum,  
Quod secretum gentibus extat et celatum.

(5) Cumque meo animo verterem predicta,  
optans, anum raperet fulminis sagitta,  
ecce, retrospiciens sata post relictas,  
audias, quid viderim dum morarer ita:

(8) “Ave formosissima, gemma pretiosa,  
ave decus virginum, virgo gloriosa,  
ave, lumen luminum, ave, mundi rosa,  
Blanziflor et Helena, Venus generosa!”

(11) “mea sic ledentia iam fuisse tela  
dicis? Nego; sed tamen posita querela  
vulnus atque vulneris causas nunc revela,  
ut te sanem postmodum gracili medela!

(14) Visus tuus splendidus erat et amenus  
tamquam era lucidus nitens et serenus;  
unde dixi sepius: ‘Deus, Deus meus!  
Estne illa Helena vel est dea Venus?’

(15) aurea mirifice coma dependebat,  
tamquam massa nivea gula candescebat,  
pectus erat gracile; cunctis innuebat,  
quod super aromata cuncta redolebat.

(16) In iocunda facie stelle radiabant,  
eboris materiam dentes vendicabant,  
plus, quam dicam, speciem membra geminabant:

---

<sup>253</sup> Idem, p. 222-226.

quidni, si hec omnium mentem alligabant?  
 (17) forma tua fulgida tunc me catenavit,  
 michi mentem, animum et cor immutavit.  
 Tibi loqui spiritus ilico speravit;  
 Posse spem veruntamen numquam [roboravit.

(24) inquit rosa fulgida: “multa [subportasti,  
 nec ignota penitus michi revelasti.  
 Sed que pro te tulerim, numquam [somniasti;  
 Plura sunt, que sustuli, quam que recitasti.

(26) dicas ergo, iuvenis, quod in mente [geris!  
 An argentum postulas, per quod tu diteris,  
 Pretioso lapide an quod tu orneris?  
 Nam si esse poterit, dabo, quicquid queris”

(27) “Non est id, quod postulo, lapis nec [argentum,  
 immo prebens omnibus maius [nutrimentum,  
 dans impossibilibus facilem eventum  
 et quod mestis gaudium donat luculentum”

(31) Hic amplexus gaudium est [centuplicatum,  
 hic mecum et domine pullulat optatum,  
 hic amantum bravium es a me portatum,  
 hic est meum igitur nomen exaltatum.

(33) ex amaris equidem grata generantur,  
 non sine laboribus maxima parantur,  
 dulce mel que appetunt, sepe stimulantur;  
 sperent ergo melius, qui plus amarantur!<sup>254</sup>

Canção 157:

(3) dum procedo paululum,  
 lingue solvo vinculum:  
 “salve, rege digna!  
 Audi, queso, servulum,  
 Esto michi benigna!”

(4) “Cur salutas virginem,  
 que nom novit hominem,  
 ex quo fuit nata?  
 Sciat Deus!neminem  
 Inveni per hec prata.”

(5) Forte lupus aderat,  
 quem fames expulerat

---

<sup>254</sup> Idem, p. 250-259.

gutturis avari.  
Ove rapta properat,  
Cupiens saturari.

(6) Dum puella cercenet,  
quod sic ovem perderet,  
pleno clamat ore:  
“siquis ovem redderet,  
Me gaudet uxore!”

(7) mox ut vocem audio,  
denudato gladio  
lupus immolatur,  
ovis ab exitio  
redempta reportatur.<sup>255</sup>

Canção 90:

(1) exiit diluculo  
rustica puella  
cum grege, cum baculo,  
cum lana novella.

(2) Sunt in grege parvulo  
ovis et asella,  
vitula cum vitulo,  
caper et capella.

(3) conspexit in cespite  
scolarem sedere:  
“quid tu facis, domine?  
Veni mecum ludere!”<sup>256</sup>

Canção 89:

(2b) Labor mutavit  
puelle faciem  
et alteravit  
eiusdem speciem,  
decoloravit  
eam per maciem.

(3d) Abominantur  
opus manuum,  
lucra sectantur,  
amant otium,  
nec meditantur

---

<sup>255</sup> Idem, p., 492-494.

<sup>256</sup> Idem, p., 302.

curam ovium.

(5b) “vellem, ut scires  
pastorum carmina!  
Dum viri vires  
Non habes emina,  
Nunquam aspires  
Ad viri culmina!

(6d) sumus pastores  
nos egregii,  
procuratores  
gregis regii,  
solicantores  
soliloquii.”<sup>257</sup>

Canção 82:

(5) Thymus et laphatium  
inierut hoc consilium:  
“propter formam milites  
Nobis sunt amabiles.”  
“de quibus stulta ratio,  
Suspensa est solutio”  
*Refr.* O o o a i a e!  
Amor + insolabile!  
Clerus scit diligere  
Virginem plus milite!

(6) “Sed in curtibus milites  
depingunt nostras facies,  
cum serico in palliis,  
colore et in clipeis.”  
“quid prosunt nobis talia,  
Cum forma perit propria?  
*Refr.* O o o a i a e!  
Amor + insolabile!  
Clerus scit diligere  
Virginem plus milite!

(7) Clerici in frigore  
observant nos in semine,  
pannorum in velamine  
deinde et in pyxide”.  
Mox de omni clerico  
Amoris fit conclusio.  
*Refr.* O o o a i a e!

---

<sup>257</sup> Hilka e schumann, 296-302.



Amor + insolabile!  
 Clerus scit diligere  
 Virginem plus milite!<sup>258</sup>

Canção 92:

(12) “miles” inquit, “inclite, mea cura, [Paris!  
 Ubi modo militas et ubi moraris?  
 O vita militie, vita singularis,  
 Sola digna gaudio, Dionei laris!”

(13) dum puella militem recolit amicum,  
 Flora ridens oculos iacit in obliquum  
 Et in risu loquitur verbum inimicum:  
 “amas” inquit, “poteras dicere: mendicum.

(14) Sed quid Alcibiades facit, mea cura,  
 res creata dignior omni creatura,  
 quem beavit omnibus gratiis Natura?  
 O sola felicia clericorum iura!

(27) turpis est pauperies imminens [amanti.  
 Quid prestare poterit miles postulanti?  
 Sed dat multa clericus et ex abundanti;  
 Tante sunt divitie redditusque tanti”.

(28) Flore Phyllis obicit: “multum es perita  
 In utrusque studiis et utraque vita,  
 Satis probabiliter el pulchre mentita;  
 Sed hec altercatio nos quiescet ita.

(29) cum orbem letificat hora lucis feste,  
 tunc apparet clericus satis inhoneste,  
 in tonsura capitis et in atra veste  
 portans tentimonium voluptatis meste.

(37) non dicas opprobrium, si cognoscas [morem,  
 vestem nigram clerici, comam breviorum:  
 habet ista clericus ad summum honorem,  
 ut sese signifiscent omnibus maiorem.

(38) Universa clerico constat esse prona,  
 et signum imperii portat in corona.  
 Imperat militibus et largitur dona:  
 Famulante maior est imperans persona.

(41) Quid Dione valeat et amoris deus,

---

<sup>258</sup> Idem, p. 270-272.

Primus novit clericus et instruxit meus;  
Factus est per clericum miles Cythereus.  
His est et huiusmodi tuus sermo reus.

(43) totum in Cupidine certamen est situm;  
suum dicunt iudicem verum et peritum,  
quia vite noverit utriusque ritum;  
et iam sese preparant, ut eant auditum.

(77) amor habet iudices, amor habet iura:  
sunt amoris iudices Usus et Natura;  
istis tota data est curie censura,  
quoniam preterita sciunt et futura.

(78) eunt est iustitie ventilant vigorem,  
ventilatum retrahunt curie rigorem:  
secundum scientiam et secundum morem  
ad amorem clericum dicunt aptiorem.

(79) comprobavit curia dictionem iuris  
et teneri voluit etiam futuris.  
Parum ergo precavent rebus nocituris,  
Que sequuntur militem et fatentur pluris.<sup>259</sup>

Canção 59:

(5) questio per singulas  
oritur: honesta  
potiorque dignitas  
casta vel incesta?  
Flora, consors Phyllidis,  
Est sententiata:  
“caste non est similis  
Turpiter amata.”  
Refr. Cypridis in voto  
Fronde pausa tilie,  
Cypridis in voto!

(6) Iuno, Pallas, Dione  
Cytherea dura  
Affirmant interprete  
Flore verbi iura:  
“flagrabit felicius  
Nectare mellito  
Castam amans potius  
Quam in, infinito.”  
Refr. Cypridis in voto

---

<sup>259</sup> Idem, p., 310-328.

Fronde pausa tilie,  
Cypridis in voto!

(7) Iura grata refero  
Puellarum ludis.  
Vigeant in prospero  
Pudice futuris!  
Actibus emeritas  
Nulla salutaris,  
Contingat iocunditas  
+spes adulta caris!  
Refr. Cypridis in voto,  
Fronde pausa tilie,  
Cypridis in voto!<sup>260</sup>

Canção 149:

(1) Floret silva nobilis  
floribus et foliis.  
Ubi est antiquus  
Meus amicus?  
Hinc equitavit!  
Eia! Quis me amabit?  
Refr. Flore silva undique;  
Nah mime gesellen ist mir we!<sup>261</sup>

Canção 126:

(2) res mea tandem patuit,  
nam venter intumuit  
partus instat gravide.

(3) Hinc mater me verberat,  
hinc pater improperat,  
ambo tractant aspere.

(4) sola domi sedeo,  
egredi non audeo  
nec impalam ludere.

(7) semper pulsant cubito,  
me designant digito,  
ac si mirum fecerim.

(8) Nutibus me indicant,  
dignam rogo iudicant,  
quod semel peccaverim.

---

<sup>260</sup> Idem, p. 174.

<sup>261</sup> Idem, p. 476.

(10) ex eo vim patior,  
iam dolore morior,  
semper sum in lacrimis.

(11) hoc dolorem cumulat,  
quod amicus axulat  
propter illud paululum.

(12) ob patris sevitiam  
recessit in Franciam  
a finibus ultimis.

(13) sum in tristitia  
de eius absentia  
in doloris cumulum.<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> Idem, p. 424-426.